4
Mus. Th.
889

Mus. Th
889

4°

Lingke.

Bayerische Staatsbibliothek München

Die Sitze
der
Muſicaliſchen
Haupt=Sätze
in
einer harten und weichen Tonart
und
wie man damit
fortſchreitet und ausweichet
in
Zwo Tabellen
entworffen, erklärt und mit Exempeln erläutert
von
George Friedrich Lingken.

Leipzig,
gedruckt und in Commiſſion bey Bernh. Chriſt. Breitkopf und Sohn,
1766.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorbericht.

Die tabellariſche Methode iſt eine ſolche Lehrart, nach welcher man viel und vielerley Theile eines Ganzen ſo zuſammen ordnet, daß ſie nach klaren Begriffen von einander unterſchieden werden können. Mittelſt einer ſolchen Zuſammenordnung hat iede Gattung ihren eigenen Inhalt, iede Art ihr beſonderes Fach, und iedes Einzelne wieder ſeine gehörige Stelle darinne. Das unähnliche wird dadurch ins ähnliche, das unordentliche ins ordentliche, das zerſtreute ins beyſammene, und vieles dergeſtalt in Eins gebracht, daß, bey einer vorher nur in etwas recht anzuwendenden Aufmerkſamkeit und anhaltenden Gedult, man alles darinne, zu nicht geringen Vortheil des Gedächtnißes, auf eine ſym-

 boliſche

boliſche Art vor ſich ſehen, und ſummariſch überſehen kann. Dieſe Methode hat mir bey einem der betrachtungswürdigſten Hauptſtücken in der Muſick, meiner Lieblingswiſſenſchafft unter den ſchönen, ich meyne bey der Materie von der ordentlichen Einrichtung der Klänge, Töne und Sätze in den Tonarten, mit Nutzen anwendlich zu ſeyn geſchienen. Ueberzeugt, daß die Natur in ihren Werken allemal von den einfachen Theilen anfange, und mit der Zuſammenſetzung dererſelben ſo lange fortgehe, biß ſie das Ganze vollendet, bin ich ihr in dieſem Vornehmen nachgegangen. Ich habe von den **Klängen**, als den einfach= oder einzeln=hörbaren Dingen in der Muſick angefangen, ſie, als von einander unterſchiedene Grundklänge, auf den Tabellen unten im Baße ordentlich in ſo viel Reihen oder Leitern, wie ſie, nach den Plan zuſammen eine Tonart ausmachen, eingetheilet, ſolche mit den ihnen zukommenden höhern Klängen, nach Anzeige der Ziffern, in ſo viel verſchiedene **Töne**, oder **Intervallen**, und dieſe wieder, durch ihre Verbindung mit einander, in ſo viel ebenfalls unterſchiedene **Accorde**, oder **Sätze** gebracht, als ſo viel ihrer einer Tonart, nach ihrem Umfange, zukommen können, dabey noch die veränderlichen Größen der Klänge, Töne und Sätze in einer ieden Leiter, aller auf den Tabellen befindlichen Tonarten, durch verſchiedene Zeichen genau beſtimmt worden. Ferner hab ich, beym Fort-

gange

gange auf dem Wege der Natur, wahrgenommen, daß in ieder Leiter einer Tonart allemal einerley Art des Satzes, auch allemal auf einerley Art einer Stufe, der Zahl nach, ihren Sitz habe, welches nicht nur die vortreffliche Ordnung der Natur, die ſie, wie in allen ihren Darſtellungen, alſo auch in der Muſick beobachtet, ſattſam beweiſet, ſondern auch den Kunſtbegierigen, zu großer Erleichterung, die Sätze ordentlich einzuſehen, zu finden und zu behalten, dienet. Und da hiernächſt, wegen einer faſt unendlichen Mannigfaltigkeit, die mit den Klängen, Tönen und Sätzen, ſo wohl in Anſehung ihrer Verbindung mit einander, als auch in Betracht ihrer Folgen auf einander, vorgenommen werden kann, noch manches in der Tonkunſt zu ordnen iſt; ſo hab ich weiter durch Exempel dazu Anlaß gegeben, und 1) den Zuſammenhang der diatoniſch con- und dißonirenden Hauptſätze, welchen ſie, in Betreff ihrer Folgen auf einander, zuförderſt in der Hauptleiter unter ſich allein, oder ſchreitungsweiſe, dann mit den Sätzen in den Nebenleitern, und dieſe wieder mit ihren Sätzen unter einander, oder fortſchreitungsweiſe haben, als worauf es bey den vormaligen Modis muſicis hauptſächlich ankam, und auch noch ankommt, wie denn dieſe nach den griechiſchen Moden eingerichtete Satzfolgen nicht nur von unſern alten Tonlehrern, als etwas zum Choralſetzen unentbehrliches, angeprieſen worden, ſondern auch von

den heutigen Herrn Organiſten, mit völliger Richtigkeit, noch immer beſtens empfohlen werden. Bey welchem Umſtande ich das kluge Urtheil des Verdienſtvollen Herrn Carl Philipp Emanuel Bachs, hier anzuführen nicht Umgang nehmen kann, welches er von der Einrichtung der Compoſition in der Vorrede zu den herausgegebenen vierſtimmigen Choralgeſängen ſeines ſel. Herrn Vaters, folgendermaßen gefället: **der Anfang bey Unterweiſung der Setzkunſt iſt, ſtatt der ſteifen und pedantiſchen Contrapuncte, vorzüglich mit Chorälen zu machen,** über welchen gründlichen Lehrſatz nicht leicht was gründlichers ſeyn wird. 2) Hab ich auch den Zuſammenhang, welchen die diatoniſchen Sätze mit den chromatiſchen, oder ausweichungsweiſe mit ihren anverwandten Tonarten haben, in Exempeln gezeigt, und zwar beſonders nach einer doppelten Verwandtſchafft von zweyerley Linien her, in Erwegung der verſchiedenen Verſetzungszeichen, die darinnen vorkommen. Und 3) da bekanntermaſſen die Natur, bey ihren Hervorbringungen, zuweilen von ihrer gewöhnlichen Ordnung abgehet, und ſie dieſes bey der Muſick zuzulaßen keine Ausnahme machet, ſo bin ich auch hier von ihr geleitet, auf eine außerordentliche Leiter kommen, in welcher meiſt ungewöhnlich dißonirende und ungeübten Ohren ſehr mißfällige Sätze vorfallen, die aber gleichwohl in Exempeln vorzuſtellen, nicht unterlaßen

werden

werden dürfen. Aus dieſer Naturleitung nun iſt es klar, daß ich vermöge derſelben in einigen Puncten von den heutigen Meynungen abgehen müſſen; ich glaube aber, da die Muſickgelehrten ſelbſt in verſchiedenen Dingen noch nicht unter einander einig ſind, es werde mir ebenfalls die Freyheit meine Zweifel zu ſagen, wie ihnen, erlaubt ſeyn. Sie werden finden, daß ich überall, wo ich anderer Gedanken bin, Gründe und Erfahrungen angegeben, und es würde überflüſſig ſeyn zu beweiſen, daß es auf die Richtigkeit dererſelben, und auf nichts weiter ankomme. Ich lehne zwar nichts weniger, als das menſchliche von mir ab, nein, ich unterwerfe mich dem unpartheyiſchen Urtheil des muſikaliſchen Publici, und wenn durch unverwerfliche Gründe, daß ich wo von dem leicht zu verfehlenden Wege der Wahrheit abgewichen ſey, ich überführet werden ſollte, würde ich den begangenen Irrthum gedacht zu haben nicht nur bereuen ſondern ihn auch ewig vertilget zu ſehen, wünſchen. Ueberdieß bin ich genöthiget geweſen, mich einiger neuen Kunſtwörter zu bedienen, weil, weder in der Muſick eingeführte, noch gemeine, das auszudrücken hinlänglich geſchienen, was ſie ausdrücken ſollen; es wird mir alſo, zumahl da es in ſolchen Fällen erlaubt iſt, und darum um ſo viel weniger verdacht werden, anerwogen ich ſie deutlich erklärt und überall in einerley Bedeutung gebraucht habe. Es iſt nichts mehr

übrig,

übrig, als der Wunſch meine Zeit und Mühe wohl angewendet zu haben, und dieſen werd ich erreichen, wenn meine Abhandlung das Glück hat, nicht nur von den berühmten Lehrern der Tonkunſt heutiger Zeit gefällig aufgenommen zu werden, als welchen ich ſie zu billiger und glimpflichen Beurtheilung und mich denenſelben zu gütigen Wohlwollen beſtens empfehle, ſondern auch, wenn ſie ein Mittel iſt, denenjenigen den gehofften Nutzen zu ſchaffen, die ſich etwa dem Dienſt der Muſick, dieſer edelen Wiſſenſchafft, widmen, als um welcher willen dieſe Arbeit hauptſächlich unternommen worden.

Weißenfels
den 24 July,
1765.

Erklärung der Tabellen.

§. 1.

Die oberſte mit ganzen Tacktnoten angezeigte Baßſtimmenreihe, ſo wohl in der harten *C*, als weichen *A* Tonartstabelle, heißt nach dieſer Einrichtung die toniſche Haupt- oder Stammleiter (Scala primaria, ſive primigenia Modi) und die ſechs andern neben ihr in gleicher Reihe auf ſie folgende mit Vierteln bemerkten, toniſche Neben- oder abſtammende Leitern (Scalae Modi ſecundariae, ſeu derivativae).

Hauptleiter heißt ſie deswegen, weil ſie die vornehmſten und vollkommenſten Sätze von der ganzen Tonart in ſich hat, und **Stammleiter** darum, weil ſie der Grund von den übrigen zu ihr gehörigen ſechs Leitern iſt. **Nebenleitern** werden ſie um deswillen genennet, weil ſie mit ihren, obwohl

in vielen Stücken weniger vollkommenen Sätzen, der Hauptleiter, zu einer ausführlichern Harmonie in der Tonart Hülſe leiſten, und **abſtammende** Leitern dieſerhalben, weil ſie aus der Verſetzung der Stammleiter herkommen, und als ähnliche Leitern in ihr gegründet ſind.

§. 2.

Hingegen heißen diejenigen Tonartsleitern ſo unter den abſtammenden in halben Tacktnoten zu ſehen ſind, in Betracht der hier vor uns habenden beyden Stammtonarten *C* dur und *A* moll, die ſeitenverwandten Haupt- und die wieder vor- und rückwerts neben ihnen mit Vierteln bemerkte ebenfalls ihre Nebenleitern (modi et ſcalae laterales).

Die Benennung **ſeitenverwandte** Tonartsleitern iſt darum für ſchicklich gehalten worden, weil ſie von gewiſſen neuen Seitenklängen her, durch ähnliche Verhältniße mit den Klängen der ſtammverwandten Leitern eine bald mehr, und bald weniger nahe Gemeinſchaft haben. Mann kann alſo nach beyden Tabellen ſagen, ohne den Begriff der Vergleichung zu weit auszudehnen, daß nicht nur die Hauptleiter einer Stammtonart, ſondern auch eine jede ihrer Nebenleitern wieder mit einer jeden der darunter ſtehenden Haupt- oder Nebenleitern aller ſechs Ausweichungstonarten von einem, oder mehrern Seitenklängen her, beſonders in Verwandtſchaft ſtehen. So iſt z. E. die Hauptleiter von *C* dur mit der darunter ſtehenden 4ten Nebenleiter von *G* dur, desgleichen die abſtammende fünfte Nebenleiter der erſten mit der ſeitenverwandten Hauptleiter der andern, wie auch die dritte Nebenleiter mit der ſeitenverwandten ſechſten Nebenleiter durch den angrenzenden *fis*klang beſonders und am nächſten ſeitenverwandt; und ſo iſt es auch mit den übrigen. Da nun, nach den Tabellen, *fis* mit *G* dur, *dis*, *fis* mit *E* moll, *gis* mit *A* moll, *b* mit *F* dur, und *b*, *cis* mit *D* moll zu thun hat, ſo iſt daraus abzunehmen, daß eine jede Tonart mit allen zwölferley in der Muſik vorkommenden Klängen Gemeinſchaft habe, folglich auch alle 24 Tonarten mit einander näher, nahe und weitläuftig verwandt ſeyn müſſen.

§. 3.

Die unter den Baßnoten der ſtammverwandten Leitern befindliche kleinen Ziffern zeigen bloß die Klänge der Bäße allein an, wie ſie ſich nach ihrer Stufenordnung, als Theile in den ſieben Leitern durch Zahlen unterſcheiden, und beziehen ſich überdieß auf alle übrige Baßnoten der weiter darunter ſich befindenden ſeitenverwandten Tonartsleitern, biß auf diejenigen Klänge, die ſich in den ſeitenverwandten Tonarten gegen die ſtammverwandten, jedoch nur den Verhältnißzeichen, nicht aber der Stufenzahl nach, verändern, wie ſie überall in den Tabellen den angenommenen, und gleich zu erklärenden Zeichen gemäß, bald verkleinert, klein, groß und vergrößert erſcheinen.

§. 4.

Dagegen deuten die oben ſtehenden größeren Zahlen ſo wohl die Stamm- als ſeitenverwandten Leitern, nach ihrer Folgeordnung auf einander im Ganzen, mit ihren Klängen, Tönen, Sätzen und Signaturen zugleich an.

§. 5.

Ueber den Baßnoten ſiehet man ihre Sätze mit vier Ziffern darum, weil ſich die Tone darinne in Anſehung ihrer Verhältniße, auf allen Stufen verändern, völlig ausgeſchrieben. Um nun dieſe Intervallenveränderung, die bey den verkleinerten, und kleinen Tönen mit been in *C* dur und *A* moll anzuzeigen nicht ſchicklich geſchienen, jedermann klar und deutlich zu machen, ſind die verkleinerten Intervallen mit einem Punkt vor der Ziffer, die kleinen mit einem Punkt nach der Ziffer bemerket,

die großen aber unbezeichnet gelaßen oder bekreuzet und die vergrößerten durchſtrichen worden; als

·3 3· 3 4· 4 4̸ 5: 5 5̸ 6· 6 6̸ ·7 7· 7

§. 6.

Aus den Zahlen unter den Baßnoten und ihren darüber befindlichen Signaturen iſt zu erſehen, daß einerley artige Sätze auch allemahl auf einerley zahligen Stufen, und zwar durchgängig in allen Stamm- und ſeitenverwandten Leitern ihre natürlichen Stellen haben. So kommen, z. E. wie es überall in den Tabellen in die Augen fällt, alle Dreyklänge auf den 1men-Klängen, alle Sextenſätze auf den 3en- alle Quarten- und Septimenſätze auf den 5ten- alle Quarteterzienſätze auf den 2den- alle Quinteſextenſätze auf den 7men- und alle Secundenſätze auf den 4ten-Klängen in jeder Haupt und Nebenleitern, ſo wohl dieſer beyden *C* dur und *A* moll, als auch in jeder ihrer ſeitenverwandten Tonarten vor. Und auf was Weiſe hier in dieſen Tonarten die Sätze aller Satz- und Intervallenarten nach dieſer Einrichtung beſtimmt ſind, auf eben dieſe Weiſe müſſen ſich auch die Sitze aller Satz- und Intervallen Arten in den übrigen 22 Tonarten beſtimmen laßen.

Es ſcheinet nicht wohlgethan zu ſeyn, daß man alle Sätze, die zu einer Tonart gehören, in die ſieben Stufen einer einzigen Leiter allein vertheilet, und die noch überdieß gegründeten Leitern der Alten, die doch ebenfalls wie die Haupttonartsleitern alle ihre eigenen Sätze haben, davon weggelaßen. Denn auf ſolche Art hat es nicht anders ſeyn können, als daß man einerley Hauptſätzen auf verſchiedenen Leiterſtufen, und umgekehrt, verſchiedenen Hauptſätzen auf einerley Leiterſtufen zugleich ihre Stellen anweiſen müſſen. So ſchwer es nun iſt, eine ſolche Menge einerley, und vielerleyartige Sätze auf

ſo

ſo wenig Stufen dem Gedächtniß einzuprägen, ſo leicht dürfte es im Gegentheil demſelben einzubilden ſeyn, daß in allen Leitern ein Satz von einerley Art auch allemal auf einer Stufe von einerley Zahl ſeinen ordentlichen Sitz habe, und natürlicher Weiſe haben müſſe. Ein kleines Beyſpiel wird ſolches erläutern: Wenn man nämlich in der Hauptleiter *C* dur den Dreyklang $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ auf ihrem Primenklange, folgenden $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\end{smallmatrix}$ auf dem Secunden- den $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\end{smallmatrix}$ auf dem Terzien- und dieſen $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$ auf ihrem Quartenklange, u. ſ. w. anweiſet; desgleichen, wenn man den Septimenſatz $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\\d\end{smallmatrix}$ darinne auf die zweyte Stufe, den Secundenſatz $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\c\end{smallmatrix}$ auf die erſte, den Sextequintenſatz $\begin{smallmatrix}d\\c\\a\\f\end{smallmatrix}$, auf die vierte- und den Quarteterzienſatz $\begin{smallmatrix}f\\d\\c\\a\end{smallmatrix}$ auf die ſechſte Leiterſtufe ordnet, und die Sexten-Quarten- wie auch übrigen dißonirenden Sätze ebenfalls ſo verſchiedentlich ſtellet; ſo vertheilet man dieſe Accorde nur in ſieben Stufen einer einzigen Leiter allein, und weiſet ihnen ſolche Orte an, die man ſich nicht wohl einprägen und im Gedächtniße behalten kann; vertheilet man aber alle Sätze von einerley Art in ſieben einander ähnliche Leitern und ſiebenmahl ſieben darinne einerley zahlige Stufen, ſo giebt man ſolchen die ihnen von der Natur ſelbſt für beſtändig angewieſenen Stellen, und kommt der Einbildung und dem Gedächtniße dadurch überaus zu Hülfe. Theoretiſche Muſikverſtändige werden ſogleich wahrnehmen, daß die Haupt- und Nebenleitern in der *C* dur Tabelle nichts anders ſind, als die ſo genannten modi authentici, welche bey den ehemahligen Griechen im Gebrauch geweſen, und von ihnen die Joniſche, die Doriſche, Phrygiſche, Lydiſche, Mixolydiſche und Aeoliſche Tonarten genennet wurden. Es wird auch nichts unbekanntes ſeyn, daß **Heinichen** in ſeinem G. B. S. 916. die Tonarten der Alten gänzlich verworfen, und ſie mit dem Hrn. L. R. von Matheſon zur ewigen Ruhe verwieſen haben will; es iſt aber zu glauben, daß dieſe um die Muſick ſich ſehr verdient gemachten Männer ſolche nicht als unbrauchbare Leitern abgeſchaft, ſondern nur vielmehr mit dem Worte **Tonarten** nicht benennet wiſſen wollen; und hierinne haben ſie auch, weil keine von dieſen Leitern, die einzige Joniſche ausgenommen, eine wahre Tonart abgeben kann, vollkommen recht. Inzwiſchen bleiben ſie allemal zu einer ausführlichern Modulation in *C* dur brauchbar, ja ſo unentbehrlich, daß niemand in der Welt etwas taugliches, ohne ſich ihrer

Sätze dabey zu bedienen, darinne wird componiren können. Was die Nebenleitern in der *A* moll Tabelle betrift, dürften dieſelben den Alten wohl eben ſo unbekannt geweſen ſeyn, als ſie vielleicht manchen unter den Neuern noch fremde vorkommen werden. Da es aber mit allen Sätzen darinne, wie es ein jeder einſehen wird, ſeine Richtigkeit hat, ſo wird niemand daran zweifeln, daß es mit den angegebenen Leitern nicht auch ſeine Richtigkeit haben ſollte. Inzwiſchen, da die alten Moden, nach unſerer heutigen Muſickeinrichtung, keine wahren Tonarten ſind, ſondern bloß als Hülfsleitern zu den Hauptleitern gehören, ſo iſt daraus klar, daß die Griechen, bey aller Verſetzung ihrer Joniſchen Tonart, dennoch keine rechte Hauptleiter zu einer vollkommenen weichen Tonart gehabt haben. Man könnte dieſe Nebenleitern, zum Unterſcheid von den Haupttonartsleitern, die man mit großen Buchſtaben andeutet, und die *D* moll Tonart, *E* moll Tonart, *F* dur Tonart, u. ſ. w. nennet, mit kleinern Buchſtaben bemerken, und ſie ſchlechtweg die *d* Leiter, die *e* Leiter, die *f* Leiter, u. ſ. w. von *C* dur nennen.

§. 7.

Aus vorhergehenden ergiebt ſich nun ganz natürlich, daß zu einer jeden Tonart, ſie ſey hart, oder weich, nicht nur eine Hauptleiter allein, ſondern auch noch überdieß ſechs ähnliche Nebenleitern gehören müſſen.

So befremdlich auch dieſes ſcheinen möchte, ſo übereinkommend iſt es dennoch mit dem Weſen der Muſick, als augenſcheinlich richtig nach beyden darnach eingerichteten Tabellen, wie es in folgenden nochmehr ausgeführet werden ſoll. Eigendlich ſind zweyerley **Tongeſchlechte** in der Muſick, ein **hartes**, und ein **weiches**, das erſte hat, nach den Stufen in der Hauptleiter allemal von den Primenklange an gerechnet, 8 **große** Tone, die man in Allgemeinheit mit den bekannten aritmethiſchen Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ſigniret und überhaupt Prime, Secunde, Terzie, Quarte, u. ſ. weiter nennet, und das andere 6 **große** und 2 **kleine**, nämlich 1, 2, $^{b}3$, 4, 5, $^{b}6$, 7, 8. Jedes Tongeſchlecht hat bekanntermaßen wieder zwölferley **Arten**, deren Klänge inſonderheit durch Buchſtaben und Sylben beſtimmt werden, als in

C dur

C dur, durch *c, d, e, f, g, a, h, c*; in *C* moll durch *c, d, es, f, g, as, h, c*; und dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit den übrigen, nämlich mit *Cis* dur, *Cis* moll, *D* dur, *D* moll, u. ſ. w. Es ſind alſo in zweyerley Tonarten von einerley Vorbuchſtaben 1) zwey **beſondere** Kennzeichen, nämlich der große 3ien- und große 6ten Klang in der **harten**, und der kleine 3ien- und kleine 6ten Klang in der **weichen** Tonartsleiter befindlich, wodurch ſie ſich, ihrer Natur nach, beyderſeits ſelber von einander unterſcheiden, und 2) haben ſie auch einen **gemeinen** Caracter, nämlich den Tonbezeichnenden- oder den großen 7men Klang in der Hauptleiter, durch welchen ſie ſich beyde zugleich von einem jeden Paar der übrigen eilferley Tonarten abſondern. So ſind z. E. *C* dur und *C* moll zweyerley Tonarten von einerley Vorbuchſtaben, unter welchen ſich die harte in ihrer Hauptleiter durch *e* und *a* von der weichen, und dieſe ſich wieder in der ihrigen durch *es* und *as* von der harten beſonders unterſcheidet; hingegen haben ſie beyde den großen 7men Klang *h* unter ſich gemein, wodurch ſie ſich zuſammen von einem ieden Paar der übrigen eilf Tonarten von einerley Vorbuchſtaben abzeichnen.

§. 8.

Weil die Stamm- und jede von ihr abſtammende Leiter mit einer jeden andern gerade darunter ſtehenden ſeitenverwandten Leiter einerley Primenklang haben, und alſo in gewiſſen Eigenſchaften mit einander übereinkommen, ſo haben um deswillen dieſe letzteren in verſetzter Ordnung unter die erſteren zu ſtehen kommen müſſen.

So kommt z. E. die *C* dur Hauptleiter und eine jede ihrer Nebenleitern mit jeder wieder in einer Colonne darunter ſtehenden ſeitenverwandten Leiter in den Eigenſchaften, daß ſie nicht nur, wie vorher geſagt, von einerley Primenklängen ſich anfangen, ſondern auch in ſolchen Stufenzahlen mit ihnen fortgehen, ähnliche, oder gemeinſchafftliche Tone und Sätze haben, mit einander überein. Auf die Kenntniß dieſer Eigenſchaften, und daß man die Stufenzahlen nach der Stamm- und Seitenverwandtſchaft, mittelſt der Einbildung, beym Spielen geſchwind verſetzen, und die darauf liegende Sätze in Gedanken leicht

leicht überſchlagen könne, kommt nach dieſer Einrichtung, wie man es unten weiter hören wird, ungemein viel an.

§. 9.

Die von Signaturen leer gebliebenen Leitern in den ſeitenverwandten Tonarten geben zu erkennen, daß ſie alle die Sätze mit den oben in der Stammtonart gerade über ihnen ſtehenden Leitern völlig gemein haben.

Alſo nimmt z. E. die 2den Leiter von *G* dur die 6ten Leiter von *C* dur, desgleichen die 2den Leiter von *A* moll die 7men Leiter von eben demſelben, und die 6ten Leiter von *F* dur die 2den Leiter auch von dieſer Tonart an, folglich ſind es lauter gemeinſchafftliche Sätze in dieſen Tonarten.

§. 10.

Hingegen geben die offengelaßenen Signaturſtellen zwiſchen den wirklich ſignirten, in eben dieſen ſeitenverwandten Tonarten zu verſtehen, daß ſie nur diejenigen con- oder dißonirende Sätze, die oben über ihnen in *C* dur, oder *A* moll beziffert ſtehen, zu ihren Leitern gemeinſchafftlich annehmen.

Da, wo die ſeitenverwandten Tonarten in ihren Klangleitern die beſondern Carakter von den ſtammverwandten behalten, daſelbſt haben ſie die drey conſonirenden Hauptſätze mit ihnen gemeinſchafftlich; im Gegentheil ſind die vier dißonirenden Sätze in den Hauptleitern einer dur und moll Tonart von einerley Vorbuchſtaben ihnen ganz allein eigenthümlich, und können, wegen des in ihnen befindlichen gemeinen Caracters, weder mit einer ſeitenverwandten gemeinſchafftlich werden, noch ſonſt einer einzigen der übrigen 22 Tonarten zukommen. So bald man alſo z. E. beym moduliren aus *C* dur den gemeinen Caracter *fis* von *G* dur annimmt, ſo bald iſt man dadurch in dieſe Tonart gewichen, und diejenigen Sätze, die ſie aus *C* dur von ſeinem 3ien - und 6ten

Klange

Klange *e* und *a*, nebſt den übrigen, in ihrer Klangleiter behält, ſind, ſo lange man dieſes Ausweichungszeichen *fis* gebraucht, auch ſo lange mit zu *G* dur zu rechnen; ſo bald man aber dieſes *fis* verläßt, und wieder *f* annimmt, ſo bald geht man wieder in *C* dur zurück, und rechnet ſie auch wieder zu *C* dur, und auf ſolche Art, weil ſie an beyden Tonarten Antheil nehmen, ſind es gemeinſchafftliche Sätze. Ein einziger Fall iſt hiervon ausgenommen, nämlich, wenn man *fis* und *f* zu einer kleinen Octave macht, als welches Intervall wirklich noch zu *C* dur, aber, weil dieſe Klänge aus zweyerley Tonleitern ſind, auf eine heterogeniſche Art gehöret, wie es in den Exempeltafeln nachzuſehen iſt. Was die dißonirenden Sätze in den Nebenleitern der ſeitenverwandten Tonarten betrift, ſo ſind ſie ihnen ſelbſt mehr eigenthümlich als gemeinſchafftlich. Auch werden Nachdenkende, ohne Erinnerung, vor ſich finden können, wie ein gemeiner Caracter von einer Tonart zu einem beſondern, und umgekehrt, ein beſonderer zu einem gemeinen, in einer andern Tonart werden kann.

§. 11.

Der in allen Leitern der beyden Tabellen beſternte Signaturraum, zwiſchen den 7men- und $\frac{5}{6}$ten Sätzen, deutet an, daß in keiner Leiter auf der 6ten Stufe ein Hauptſatz, der weſentlich zu ihr gehöre, liege, noch liegen könne.

Da auf der fünften Stufe einer jeden Leiter zwey verſchiedne Sätze, nämlich ein conſonirender und dißonirender oder der Quartſexten- und Septimenſatz zugleich vorkommen, mithin ſieben Sätze in ſechs Stufen vertheilet ſind; 2) in keinem einzigen dieſer ſieben Sätze der 6te Leiterklang eine Mitſtimme abgiebt, und 3) auf demſelben kein Hauptſatz angebracht werden kann, von welchem nicht zu erweiſen ſeyn ſollte, daß er nicht zu dieſer, ſondern zu einer andern Leiter gehöre; ſo iſt wahrſcheinlich daraus zu ſchließen, daß der 6ten Klang in jeder Leiter der Caracter zur Fortſchreitung aus einer Leiter in die andere, entweder als Grundklang zu einem neuen Satze, oder als Mittel- oder Oberſtimme darinne ſeyn dürfte. Man weiß wohl, daß bey der gewöhnlichen Art in der *C* dur Hauptleiter ſatzweiſe auf- und abzuſteigen, auf der vierten Stufe der Sextquintenſatz, und auf der ſechſten der Sextenſatz ge-

braucht wird; allein da der erſte dieſer Sätze zur ſiebenden Stufe der *g* Nebenleiter, und der andere zur dritten Stufe der *f* Leiter gehört, ſo können ſie nicht auch zugleich zur vierten und ſechſten Stufe der *C* Hauptleiter gehören. Man kann alſo in keiner Haupt- und noch weniger in einer Nebenleiter, ohne Fortſchreitung, durch ihre eigenthümlichen Sätze allein ſtufenweiſe auf- und abſteigen.

§. 12.

Da die zwo unvollkommenen Dreykänge der verkleinerte und vergrößerte, auf ihren Primenklängen mit den übrigen ihnen zukommenden Stufenſätzen in den beyden Tabellen, ohne eine beſondere Signatur zu bedürfen, ſich ordentlich angeben, und folglich eben ſo wohl, als die beyden vollkommenen Dreyklänge, der große und der kleine, ihre eigenen Leitern haben, und nach gründlichen Dafürhalten verſchiedener Tonlehrer, weſentlich zu ihren Tonarten gehören, ſo wird man dadurch überzeugt, daß ſie die Natur ſelbſt zu gewiſſen, ob wohl meiſt dunkeln Ausdrückungen, zu gebrauchen anweiſet.

Dieſe vier **ordentlich** einfachen Dreyklänge $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\\flat 3\\1\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}\flat 5\\\flat 3\\1\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\sharp 5\\3\\1\end{smallmatrix}$ ſind die Grundſätze von allen übrigen, ſo wohl con- als dißonirenden Sätzen in der Muſick. Aus den beyden erſtern entſtehen bekanntermaßen 1) durch die **Verſetzung** des Baſſes darinne, nach einer ihrer zwey andern Oberſtimmen, mit Verzögerung der beyden übrigen, die conſonirenden, und aus den beyden letztern, auf eben dieſe Art, die dißonirenden **Sexten**- und **Quartenſätze**, oder die **außerordentlich** einfachen Dreyklänge. 2) Kommen aus der **Vereinigung** zweyer dieſer verſchiednen Dreyklänge mit einander zugleich, alle dißonirenden **Septimenſätze** her, und aus deren **Umkehrung** entſtehen wieder 3) die noch übrigen drey dißonirenden Vierklänge, nämlich die **Quintſexten**- **Secunden**- und **Terzquartenſätze**.

Es

Es ſey erlaubt den zweyten Punkt etwas deutlicher zu machen. Wenn man in einer harten Tonart, z. E. in *C* dur den großen Dreyklang $\begin{smallmatrix}d\\h\\g\end{smallmatrix}$ und den verkleinerten $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\end{smallmatrix}$ mit einander alſo $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\\g\end{smallmatrix}$ vereiniget wahrnimmt, ſo hört man den kleinen Septimenſatz mit der großen Terzie aus der Hauptleiter von *C* dur und moll eben ſo, als, wie auf ähnliche Art, die in den Hauptleitern der übrigen 22 Tonarten. Wenn man ferner den großen Dreyklang $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ mit dem kleinen $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\end{smallmatrix}$ alſo $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$, oder den kleinen Dreyklang $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\end{smallmatrix}$ mit dem großen $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$ zuſammen ſo $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\\d\end{smallmatrix}$ verbunden hört, ſo vernimmt man nach dem erſten Fall, den großen Septimenſatz aus der vierten, und nach dem andern, den kleinen Septimenſatz mit der kleinen 3ie aus der fünften Nebenleiter von *C* dur. Wenn man endlich in einer weichen Tonart, z. E. in *A* moll, den verkleinerten Dreyklang $\begin{smallmatrix}d\\h\\gis\end{smallmatrix}$ mit dem ebenfalls verkleinerten $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\end{smallmatrix}$ in dieſer Verknüpfung $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\\gis\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}gis\\e\\c\end{smallmatrix}$ mit $\begin{smallmatrix}h\\gis\\e\end{smallmatrix}$ in folgender $\begin{smallmatrix}h\\gis\\e\\c\end{smallmatrix}$ empfindet, ſo hat man bey der erſtern den verkleinerten Septimenſatz aus der dritten, und bey der andern, den vergrößerten aus der ſechſten Nebenleiter von *A* moll zu vernehmen. Hieraus iſt klar, daß allemahl zwey Dreyklänge aus verſchiedenen Leitern durch ein Band der Vereinigung mit einander Gemeinſchaft haben, und unter ſich vermiſcht, beyde zugleich vernommen werden. Iſt es nun wahr, daß der Septimenſatz ein **ordentlicher** Doppeldreyklang iſt, ſo iſt es auch wahr, daß die durch ſeine Umkehrung herauskommenden drey übrigen dißonirenden Sätze auch **außerordentliche** Doppeldreyklänge ſeyn, und ſich noch eben ſo in denenſelben, als wie die einfachen Dreyklänge in den Sexten- und Quartenſätzen, befinden müſſen. Da nun in der Muſick keine andern Arten Sätze, als conſonirende und dißonirende vorkommen, dieſe aber entweder ordentlich, oder außerordentlich einfache, oder Doppeldreyklänge ſind, ſo wird auch der von einigen Tongelehrten bereits vorgetragene Lehrſatz: daß die Muſick in einer beſtändig abwechſelnden Vernehmung harmoniſcher Dreyklänge beſtehe, ge-

gründet ſeyn. Will man mehr Dreyklänge mit einander vereinigen, ſo entſtehen aus der Verknüpfung dreyer, oder gar viere derſelben, die drey- und vierfachen Dreyklänge, oder die ſogenannten Nonen- und Undecimen-Accorde, welche Sätze aber ſchon ein merkliches von ihrer Klarheit verlieren, und noch überdieß keine Hauptſätze ſind. Uebrigens hat man bey den Dreyklängen in den Exempeln, lernenden zu Gefallen, welche die Hauptonartsleitern noch nicht feſt im Gedächtniß haben, die kleine Quinte ſo 5. und die vergröſſerte 5 eben wie in den Tabellen, um das Vergreiffen zu verhüten, andeuten wollen.

§. 13.

Der unvollkommenſte Dreyklang (Trias manca) der in einer moll Tonart allein vorkommt, als hier in *A* moll $\overset{a}{\underset{dis}{f}}$, hat auf der 4, als auf ſeinem Primenklange der außerordentlichen Leiter, die ſich in der *A* moll Tabelle von den ordentlichen Nebenleitern durch Achtel unterſcheidet, zwar ſeinen Sitz; allein dieſe Leiter iſt, wie gedacht, in Anſehung ihrer Stufenordnung von ſehr unvollkommener Art, hat zwar alle, aber lange nicht ſo lieblich zuſammenhängende Sätze, wie die ordentlichen Leitern, worunter jedoch einige noch beſſer anzuwenden ſind, als ihr Dreyklang ſelber, wie es aus den gegebenen Exempeln zu erſehen iſt; meiſtentheils hängen ſie mit dem großen Dreyklange auf der Prime der fünften Nebenleiter zuſammen.

Man hat nur gedachten großen Dreyklang auf dem Primenklange der fünften Nebenleiter ſo wohl einer dur, als moll Tonart von dem großen Dreyklange auf dem Primenklange der Hauptleiter einer harten Tonart, ohngeachtet ſie einander völlig gleich ſind, dennoch wohl zu unterſcheiden. Z. E.

der

der große Dreyklang $\substack{a\\ fis\\ d}$ auf der Prime von *D* dur iſt dem Dreyklange $\substack{a\\ fis\\ d}$ auf der Prime der fünften Nebenleiter von *G* dur und *G* moll, in Anſehung der Verhältnißgrößen, vollkommen gleich, und doch iſt dieſer letztere, in Betracht ſeiner Qualität, von dem erſten ſehr unterſchieden; denn in jenem iſt der große Terzienklang *fis* der beſondere Caracter ſeiner eigenen dur Tonart, wodurch ſie ſich von dem kleinen Terzienklange *f* ihrer weichen *D* moll Tonart abſondert; in dieſem aber iſt eben dieſer Klang *fis* der gemeine Caracter von *G* dur und *G* moll zugleich, wodurch ſich dieſe beyden Tonarten von allen den übrigen 22 Tonarten unterſchieden, und eben darum iſt er auch in dieſen verſchiedenen Tonarten von verſchiedener Eigenſchaft. In *D* dur z. B. fängt er ein muſikaliſch Stück freudig an, in *G* dur mittelt er es freudig, und in *G* moll rührend, zärtlich. Man kann alſo auf die Regeln, nach welchen die große und kleine Terzie die harte und weiche Tonart allein beſtimmen ſoll, wie auch daß man aus dem Schlußklange im Baße zu erkennen habe, aus was für einem Tone ein componirtes Stück gehe, nicht allemal ſicher fußen. Aus folgenden wird es zu erſehen ſeyn: Das von dem berühmten **Telemann** in ſeinem Choralbuche p. 70. geſetzte Lied: Ach Herr mich armen Sünder! fängt ſich in dem harten Dreyklange $\substack{h\\ gis\\ e}$ an, und endiget ſich auch darinne. Wenn nun die Terzie und der Schlußklang im Baße die Tonart allein beſtimmen ſollen, ſo würde man, wegen $\substack{gis\\ e}$ und *E* nothwendig hier ſagen müſſen, der Choral gehe aus *E* dur, welches doch nicht ſeyn kann. Wollte man vorgeben, er ſey aus dem ſo genannten Modo phrygio geſetzt, ſo iſt es ebenfalls unrichtig, denn der hatte zum Dreyklange $\substack{h\\ g\\ e}$, mithin hat beydes nicht ſtatt. Da nun *A* moll auf ſeiner fünften Nebenleiter den Dreyklang $\substack{h\\ gis\\ e}$ öffters braucht und ſolcher, nebſt andern zu dieſer Tonart gehörenden Sätzen, in gedachtem Choral auch oft vorkommt, ſo iſt nichts anders daraus zu ſchlieſſen, als daß er um deswillen, weil *gis* der Caracter von *A* moll iſt, auch aus dieſer Tonart gehen müſſe. So wahr es hiernächſt iſt, daß die ſchweren Verhältniße des unvollkommenſten und der beyden unvollkommenen Dreyklänge, des verkleinerten und vergrößerten, mit ihren übrigen Leiterſätzen, ſehr unangenehm ins Gehör fallen, ſo richtig iſt es doch auch, daß man ſie

theils bey nachahmenden Gängen mit ihnen aus einer ſtammverwandten Leiter, oder ſeitenverwandten Tonart in die andere, oder bey ſehr traurigen Ausdrückungen, nicht wohl entrathen kann. Ein jeder kann ſie gebrauchen, oder nicht gebrauchen, wie ſie, nach den beygefügten Exempeln, ſein Gehörsſinn am gefälligſten empfindet. Wäre die Muſick nicht auch, wie alles in der Welt, unvollkommen, oder könnten wir, durch Vermehrung der Klanggrößen auch zu einer wirklichen Ausübung derſelben gelangen, würden dieſe Sätze vielleicht wohlklingender werden können; allein ſo dürften wir uns wohl an der bloßen Verbeſſerung der Klänge, vermittelſt einer gleichſchwebenden Temperatur, wodurch ſie auch würklich erträglicher werden, begnügen laßen müſſen.

§. 14.

Daß nicht mehr, als ſiebenerley ordentliche Hauptſätze, nämlich drey conſonirende, und vier dißonirende in jedweder Leiter der 24 Tonarten vorkommen, ſolches beweiſet der General- und beſonders der Choralbaß. Die übrigen Sätze, die durch Verzögerung und Vorausnehmung entſtehen, ſind Neben- oder dißonirende Einleitungsſätze in conſonirende, die nicht hieher gehören.

Die drey conſonirenden Hauptſätze haben einen **künſtlichen,** oder **freyen** Zuſammenhang mit andern conſonirenden und auch mit gewiſſen dißonirenden in Anſehung ihrer Folgen auf einander, ſo wohl was den Gang in ihren eigenen Leitern, desgleichen das Fortſchreiten in ihre Nebenleitern, als auch das Ausweichen in die ſeitenverwandten Haupt- und Nebenleitern betrifft; hingegen haben die vier dißonirenden Hauptſätze mit einem beſtimmten conſonirenden in ihren eigenen Leitern allemahl einen **natürlichen,** oder **nothwendigen** Zuſammenhang; ſo hängt beſage der Exempel, der Septimenſatz entweder durch einen Quinten- oder Quartenſprung mit ſeinem Dreyklang, oder vorausnehmungsweiſe mit ſeinem Quartenſatz in der Leiter, der Terziequartenſatz eine Stufe abwärts mit ſeinem Dreyklange, oder eine

Stufe

Stuffe aufwärts mit ſeinem Sextenſatze, der Quinteſextenſatz eine Stuffe aufwärts mit ſeinem Dreyklange, und der Secundenſatz eine Stuffe abwärts mit ſeinem Sextenſatze natürlich zuſammen, und man iſt verbunden, woferne ſich die Kunſt nicht eine andere Freyheit herausnimmt, dieſe Sätze mit ihren conſonirenden allemahl ſo zu verbinden. Damit Unerfahrnen nicht allein die con- und diſſonirenden Sätze, ſo wohl aus den Stamm- und abſtammenden, als ſeitenverwandten Leitern alle mit einander kennen lernen, ſondern auch ſehen mögen, wie man ſie zuſammenhängend auf einander folgen laßen, und von einem zum andern dadurch aus einer ſtammverwandten Leiter, oder aus einer Tonart in die andere kommen könne, ſo hat man es ihnen in vielen Exempeln vorſtellen wollen. Von dieſen aufgeſetzten con- und diſſonirenden Satzfolgen werden Lernende, wenn ſie ſolche nach den bekannten dreyerley Ordnungsarten eines jeden Satzes durch alle Tonarten üben, und dem Gedächtniß einprägen einen großen Nutzen haben, zumahl, da dadurch immer andere Melodiegänge zugleich mit beſtimmt werden. Da die Abwechslung der Hauptſätze in der Stammleiter unter ſich allein die **Schreitung** (Greſſio), der ſtamm- und abſtammenden mit einander, die **Fortſchreitung** (Progreſſio), der ſtammverwandten mit den ſeitenverwandten, die **Ausweichung** (Digreſſio) und umgekehrt, dieſer wieder mit jenen, die **Zurückkehrung** (Regreſſio) iſt, ſo wird auch die Schreitung und Fortſchreitung die **diatoniſche**, oder **reine Modulirart**, und die Ausweichung und Zurückkehrung die **chromatiſche**, oder **vermiſchte** ſeyn. Ob es nun gleich heut zu Tage, außer einigen Choralen, wenig, oder gar keine muſikaliſchen Stücken mehr giebt, die nach Art der Alten durchgängig diatoniſch wären, es auch, um der in der Muſick, zur Ergötzung des Gemüths nothwendigen Veränderung willen, immer ſo gezwungen zu ſetzen, der heutigen Welt nicht angenehm ſeyn würde, ſo dürfte doch wenigſtens dieſes zu wünſchen ſeyn, daß man der gravitätiſchen Diatonick ſo wohl, als der beluſtigenden Chromatick ihren gebührenden Werth geben, und die erſtere mit der letzten öffters verbinden, und die Muſick dadurch ordentlicher machen möchte; denn wenn eine ſeitenverwandte Tonart von einer jetzt vorhabenden Stammtonart gemeinſchafftliche Sätze behält, ſo bleibt auch noch allemahl was kenntliches von der Eigenſchaft der

der letztern dem Gehör eingeprägt, und je mehr gemeinſchafftliche Sätze ſie von derſelben behält, je kenntlicher bleibt ſie dem Gehör. Es kommt daher eben ſo unordentlich heraus, wenn ein Spieler die ſich vorgenommene Haupttonart ſo bald vergißt, und von derſelben, ohne Abſicht, bald in dieſe eine und bald in jene andere ausweicht, oder wohl gar in weitläuftig verwandte hüpfet, als wenn ein Redner von der vorzutragenden Hauptſache abgehet, und von einer Ausſchweifung auf die andere fällt. In heutiger Praxi braucht man zu der Fortſchreitung in den Nebenleitern vornehmlich die drey conſonirenden Sätze, und unter den dißonirenden, vorzüglich die Septimen- und Secundenſätze, und außer einigen Quinteſextenſätzen, die Terzquartenſätze, die doch eben anwendlich ſind, wenig oder gar nicht; hingegen thun bey der Ausweichung die vier dißonirenden Sätze in den ſeitenverwandten Hauptleitern, und die drey conſonirenden in ihren fünften Nebenleitern die meiſten Dienſte.

§. 15.

Wenn man zu der Hauptleiter einer moll Tonart den kleinen 6ten- und großen 7men-Klang allein annimmt, wie es hier in der *A* moll Tabelle mit *f* und *gis* geſchehen, und dagegen den großen 6ten Klang *fis*, und kleinen 7men Klang *g*, in den beyden gewöhnlichen Leitern wegläßt, ſo bringt man dadurch alle con- und dißonirende Hauptſätze, ſo zu derſelben weſendlich gehören, völlig heraus, und folglich braucht man nur eine Leiter zu einer moll Tonart, wie zu einer harten.

Da bekanntermaßen heut zu Tage zwey verſchiedene Hauptleitern zu einer moll Tonart angenommen werden, ſo vermuthe ich, daß vorherſtehendes manchem unrichtig ſcheinen möchte; es ſey alſo erlaubt, ſich über dieſen Punkt etwas weitläuftiger erklären zu dürfen. Alle muſikaliſche Theoreten wiſſen,

daß eine harte Tonart 1) nur aus einer Hauptleiter allein beſtehe 2) von derſelben auch nur ihren Nahmen führe; 3) nicht mehr, als acht Klänge habe, nach welchen man 4) ſo wohl auf = als abſteiget, 5) ſich in ſolcher für beſtändig nur ein mit ihr übereinkommender 6ten = und auch nur ein ſolcher 7men Klang befinde, 6) kein fremdes Verſetz = oder Ausweichungszeichen von einer ſeitenverwandten Tonart in ſich habe, und endlich 7) ſoll ihr eine eigene und keine mit einer andern Tonart gemeinſchafftliche Bezeichnung zukommen. Nun ſollte billig eine moll Tonart dieſe natürlichen Geſchlechts Eigenſchaften auch behalten haben, allein, wie gedacht, durch zwey Leitern ſind ihr ganz andere beygelegt worden. Die heutige weiche Tonart, zum Beyſpiel *A* moll beſteht 1) aus zwey verſchiedenen Hauptleitern, nämlich aus *a h c d e fis gis a*, und *a h c d e f g a*, 2) führet ſie nicht von beyden, ſondern nur von der letztern den Namen, 3) haben dieſe Leitern zuſammen zehen Klänge, *a h c d e f fis g gis a*, nach welchen man 4) durch *fis gis* anders auf = und durch *g f* anders abſteiget, 5) befinden ſich darinne zwey unbeſtändige und juſt einander entgegen ſtehende 6ten = nämlich *f* und *fis*, und auch zwey ſolche 7men Klänge *g* und *gis*, 6) haben ſie zwey fremde Verſetz = oder Ausweichungszeichen von zwey ſeitenverwandten Tonarten, nämlich die aufſteigende Leiter * *f* von *G* dur, und die abſteigende *g* von *C* dur in ſich, und endlich 7) hat die *A* moll Tonart keine eigene, ſondern iſt mit *C* dur gemeinſchafftlich ohne Bezeichnung, ungeachtet *fis* und *gis* darzu gehören ſollen. Sollte nun daraus, da ſolchemnach unter den beyden Tongeſchlechten keine Aehnlichkeit mehr übrig bleibt, nicht zu vermuthen ſeyn, daß die gebräuchlich abſteigende *A* moll Leiter mit der abſtammenden *a* Leiter von *C* dur verwechſelt werde; Denn nach der *C* dur Tabelle iſt *a h c d e f g a* die ſechſte Nebenleiter, und die heutige Haupleiter von *A* moll iſt eben dieſelbe; da nun jedwede Nebenleiter von ihrer Hauptleiter, in Anſehung der Stufenordnung, und von jeder ſeitenverwandten in Anſehung der Ausweichungsklänge unterſchieden iſt, und der Natur nach unterſchieden ſeyn muß, dieſe beyden Leitern aber einander völlig gleich ſind, ſo kann die Nebenleiter *a h c d e f g a* von *C* dur nicht auch zugleich die Hauptleiter von der *A* moll Tonart ſeyn. Wenn alſo behauptet werden will, daß wirklich zwey verſchiedene Leitern zum Weſen einer weichen Tonart gehören; ſo dürfte zuförderſt eines von beyden, entweder, daß dieſe Meynung, die noch zur Zeit von niemand bewieſen

 worden,

worden, unumſtößlich richtig, oder dieſes, daß die in der *A* moll Tabelle angegebene einfache Leiter, in welcher nicht allein alles mit einer dur Tonartsleiter einerley bleibt, ſondern auch alle Sätze, die einer weichen Tonart zukommen, und zukommen ſollen, in ſich hat, unwiderſprechlich falſch ſey, gründlich zu beweiſen ſeyn. Es könnte zwar eingewendet werden, andere ſtatuirten nur zwey Leitern zu einer moll Tonart, hier aber beſtimme man zu ſolcher nicht allein ſieben, ſondern auch ſogar zu einer harten Tonart ſo viel Leitern; allein, ſo ſcheinbar dieſer Einwand ausſieht, ſo leicht iſt er zu heben. Denn 1) iſt unter einer Haupt- und ſechs Nebenleitern von ähnlicher, und unter zwey Hauptleitern von ungleicher Art, ein reeller Unterſcheid zu machen, 2) ſind die ſechs Nebenleitern für nichts weiter, als für die nur ſo vielmahl anders geordnete Hauptleiter ſelbſt anzuſehen; denn, wie eine in einer gewiſſen Reihe ſitzende Geſellſchafft von ſieben Perſonen, bey ſechsmahliger Veränderung ihrer Sitze, noch immer die nämliche Geſellſchafft bleibt, ſo muß auch eine in einer gewiſſen Reihe neben einander ſtufenweiſe ſich befindende Leiter von ſieben Klängen bey ſechsmahliger Veränderung ihrer Stufen, noch immer die nämliche Leiter bleiben, mithin hat man ſie auch nur als eine Leiter zu betrachten; 3) befinden ſich in den ſtatuirten zwey verſchiedenen Leitern wirklich zweyerley andere Tonarten zugleich mit, und man kann von ſolchen weder in *G* dur, noch in *C* dur ausweichen; denn wenn *fis*, als der gemeine Caracter von *G* dur zugleich in der *A* moll Tonart liegen ſoll, ſo bleibt kein Ausweichungszeichen durch ſolches dahin zu gehen mehr übrig, und man iſt, nach dieſer Meynung, immer noch in *A* moll, wenn man auch gleich *fis* nur in Aufſteigen brauchen darf; desgleichen, wenn *g* zu *A* moll zugleich mit gehöret, ſo iſt wieder kein Ausweichungszeichen in *C* dur zu kommen mehr vorhanden, und man bleibt allezeit in *A* moll, wenn es auch gleich nur erlaubt iſt, das *g* in Abſteigen zu gebrauchen. In allen muſikaliſchen Lehrbüchern wird geſagt, daß *C* dur und *A* moll keine Vorbezeichnung, oder weder Kreuze noch Bee habe, und wiederum wird auch vorgegeben, daß *a* moll ✕ *f* und ✕ *g* im Aufſteigen hingegen ♮ *fis* und ♮ *gis* in Abſteigen ohne das ♮ vorzuſetzen brauche; man bekennet alſo damit, daß *a* moll wirklich eine von *C* dur verſchiedene Bezeichnung, und in der That ✕ *e* habe, denn ſonſt würde man ja dieſer Tonart den Gebrauch der Bekreuzung, weil *f* ohne ✕ kein *fis*, und *g* ohne ✕ kein *gis* ſeyn kann, nicht zueignen. Desgleichen

gleichen nennet man die ✻e und bee, die vorne auf den Linien die Vorzeichnung ausmachen, **weſentliche**, und die ſo in den muſikaliſchen Stücken beyläuffig vorkommen, **zufällige** Verſetzungszeichen; allein dieſe Zufälligkeit hat bloß in Anſehung des Spielers ſtatt, als welcher dieſes, oder ein ander Ausweichungszeichen nach ſeinen Gefallen erwehlen, oder nicht erwehlen kann; wenn aber das Verſetzungszeichen einmahl beſtimmt iſt, ſo iſt es hernach beym Fortſpielen aus dem neuen Modo nicht mehr zufällig, ſondern weſentlich, denn ein fremdes Zeichen beym Lauf eines Stückes iſt nichts anders, als die Anzeige einer neuen Vorzeichnung, und die Aufhebung derſelben iſt die Wiederandeutung der alten. *A* moll ſoll, z. E. nach dem Vorgeben, keine Vorbezeichnung haben, und gleichwohl kommt ✻*g*, ſo lange man darinne moduliret, in dem Fortlaufe des Stückes (man berufet ſich auf die Erfahrung) entweder in den Oberſtimmen, oder in der Unterſtimme auf- und abwerts faſt in allen Tackten, oder doch wenigſtens ſehr oft vor; wer nun daraus folgern wollte, man weiche dadurch in einen andern Ton, es ſey alſo ✻*g* in *A* moll zufällig, der würde irren. Nein ✻*g* iſt, nach aller Tonlehrer einſtimmigen Ausſpruch, der tonbezeichnende Klang von *A* moll, wie will er aber den Ton bezeichnen können, wenn er nicht mit in derjenigen Leiter iſt, die ohne Vorbezeichnung durchgängig für die *A* moll Tonart ausgegeben wird. Die kleine 6te in einer weichen Tonart, und alſo *f* in *A* moll, wird gleichfalls von den heutigen Lehrern für natürlich, und das mit Recht darinne gehalten, mithin wird ✻*f* zugleich in ſolcher unnatürlich ſeyn; und obgleich geſagt wird, daß man von dem *f* nicht zum ✻*g* hinauf ſteigen könne, ſo iſt es doch mit nichts erwieſen; denn *f* zu ✻*g* iſt eine Stufe, und bleibt eine, obgleich eine vergrößerte Stufe; *f* und ✻*g* gehören alſo weſentlich zu *a* moll, nicht aber ✻*f* und ♮ *gis*, woferne ſie anders, wie gedacht, ſolche Verſetzungszeichen, wodurch man in *G* dur und *C* dur ausweichen muß, bleiben ſollen. Man beliebe einmahl einen Satz anzugeben, der aufwärts mit ✻*f* und abwärts mit *g* in *A* moll gehören ſoll, den man nicht zu *G* dur, oder *C* dur gehörig, in den Tabellen finden wird, und von welchen man nicht darthun könne, daß er eine wirkliche Ausweichung ausmache, und nicht einmal einen mit *A* moll gemeinſchafftlichen, geſchweige einen zu demſelben eigenthümlich gehörenden Satz abgeben könne. Wenn man nun ſolchemnach das ✻ vor *g* zum Vorzeichen in *A* moll anzunehmen

für gut befände, würde man ſich daſſelbe beym Lauf des Stückes, wie das ✱*f* in *G* dur, bloß, und eben ſo leicht gedenken dürfen, und beym Schreiben viel ✱e erſparen können. Heinichen und Keller haben ebenfalls ſchon vorlängſt eingeſehen, daß die Sätze mit den verſchiedenen 6ten und 7men in einer weichen Tonart was irremachendes verurſachen, und der erſtere nennet ſie ſo gar **irregulaire** Sätze. Desgleichen ſind die in der Tabelle angegebenen *A*, *E* und *D* moll Tonleitern, von andern Lehrern mehr, für richtig gehalten worden. Der in die Muſick tief einſehende Herr Secretär Marpurg hat in ſeinem 1750 herausgegebenen kritiſchen Muſikus eines groſſen Muſicklehrers theoretiſchen Verſuch über die Zeugung der Intervallen, S. 255. und folg. mit einrücken laßen, und ſolchen ſeinen Leſern, wie billig, angeprieſen. Ob man nun wohl, was den Punkt der Melodie, die aus der Harmonie herfließen ſoll, betrift, mit dem ungenannten Herrn Verfaſſer nicht einerley Meynung iſt, ſo hat man gleichwohl mit Vergnügen in dem 33ſten Stück dieſer Kritick S. 270. wahrgenommen, daß derſelbe die Klangreihen *e fis g a h c dis e*, desgleichen *a h c d e f gis a*, und *d e f g a b cis d* für eben ſolche Fortſchreitung, welche die beſte Melodie bringen, erkennet, wie man ſie 1744. bey der damahls in Deutſchland florirenden Geſellſchaft der muſikaliſchen Wiſſenſchaft, (man beſehe den Band III. Th. 2. S. 360. der muſikaliſchen Bibliotheck des Herrn H. R. Mitzlers) in zwey Tabellen, jedoch ohne Erklärung, eingeſchickt, und für die rechten Leitern der *E*, *A*, und *D* moll Tonarten erkennet hat. Nur iſt man nicht vermuthend geweſen, daß der Herr Verfaſſer, da er ſonſt ſo gründlich gegangen, die aufſteigende Leiter einer moll Tonart bloß auf die bekannte Praxis gründen würde, als welches zu einem Beweiß, daß zwey Hauptleitern zu einer moll Tonart gehören, nicht hinreichend iſt. Auch hat Herr d'Alembert, nach des Herrn Rameau Lehrſätzen, dieſe Reihe Klänge *gis a h c d e f* in ſeiner Einleitung in die muſikaliſche Setzkunſt S. 43. für eine diatoniſche Leiter von *A* moll ausgegeben, worinne man mit ihm vollkommen einig iſt.

§. 16.

Iſt eine Tonart deswegen mit einer andern verwandt, weil ſie Klänge, Tone und Sätze von gleichen und ähnlichen Gröſ-

Größen, Verhältnißen und Proportionen mit ihr gemein hat, und iſt ſie darum mit ihr deſto näher verwandt, je mehr ſie ſolche Klänge, Tone und Sätze mit ihr gemeinſchafftlich hat; ſo muß auch *G* dur mit *C* dur, darum, weil es von demſelben, wie ſolches die Tabelle ausweiſt, nicht allein die meiſten Sätze behält, ſondern auch deswegen, weil es, als ſtammverwandte Quintenleiter die vorzüglichſte und die einzige unter den Nebenleitern iſt, die bey der Fortſchreitung eine reine Schluß-Clauſel mit ihm macht, am näheſten verwandt ſeyn.

§. 17.

Weil *E* moll von *G* dur nur durch ſeinen gemeinen Caracktèr *dis* unterſchieden iſt, und mit demſelben ebenfalls die meiſten gemeinſchafftlichen Sätze hat, ſo iſt in Anſehung der weitern Ausweichung, um dieſes nahen Zuſammenhangs willen, len dieſelbe unter *G* dur gebracht worden.

§. 18.

Ob wohl *A* moll, nach *G* dur, mit der Stammtonart *C* dur am näheſten ſeitenverwandt iſt, ſo hat es doch als eine weiche Tonart, wegen ſeines beſondern tonbezeichnenden *gis* Klanges, einen ganz andern Zuſammenhang, und folglich eine andere Verwandtſchaft mit demſelben als *G* dur, und darum iſt es zur dritten ſeitenverwandten Tonart erwehlet worden.

§. 19.

F dur fängt gleichſam eine neue Linie in Anſehung der Seitenverwandtſchaft mit *C* dur an; denn, anſtatt der erhöhenden ✕e

in den vorhergehenden verwandten Tonarten, nimmt es ein vertiefendes Verſetzungszeichen, nämlich *b* zum vierten Leiterklange an, weswegen es in der Tabelle auf *A* moll folget.

§. 20.

D moll hat, wegen *b*, als ſeines kleinen Sextenklanges, der allemahl in eine weiche Klangleiter gehört, mit *F* dur mehr gemeinſchafftliche Sätze, als mit *C* dur, daher man auch von dem erſten aus, beſſer, als von dieſem letzten, dahin ausweichen kann. Weil aber auch der tonbezeichnende 7men Klang ebenfalls unumgänglich in der weichen Klangleiter, als hier in *D* moll *cis*, mit ſeyn muß, ſo wird man ſichs, daß *be*e und ×e in dieſer Leiter zuſammen kommen, um ſo viel weniger befremden laßen, je klärer man dabey wahrnehmen wird, wie alle Sätze aufs natürlichſte dadurch herausgebracht werden. Es hat alſo dieſe Tonart, in der Reihe der ſeitenverwandten, die fünfte abgegeben.

§. 21.

Die unvollkommene *b* Leiter in der *C* dur Stammtonart hat eigentlich, weil ſie derſelben nur zu einer geringen Fortſchreitung dienet, keine ſeitenverwandte Tonart; doch könnte man, wenn von *G* dur ins *E* moll gegangen würde, von dieſer letztern aus auch ins *H* moll kommen, woferne man ſich anders von der Stammtonart, als hier *C* dur iſt, ſo weit entfernen wollte.

§. 22.

Da *C* moll und *C* dur den Caracter *b*, und alſo auch die vier dißonirenden Sätze in ihren Hauptleitern, und die drey conſo-

conſonirenden, ſo wohl aus den fünften, als ſiebenden Nebenleitern mit einander gemein haben, und folglich dieſe beyden Tonarten in Anſehung deſſen wirklich mit einander verwandt ſind, und zuweilen, beym moduliren mit einander alterniren, ſo iſt ſie, um deswillen, mit zur Tabelle gebracht worden.

In der weichen *A* moll Tonart hat man die Ordnung, in Anſehung der Stammverwandtſchaft, ſo dunkel ſie auch zuſammenhängt, der Aehnlichkeit wegen mit einer harten Tonart beybehalten müſſen; in Anſehung aber der Seitenverwandtſchaft, iſt man einer andern Ordnung in der Tabelle nachgegangen. Sollten aber welche unter den berühmten Tonlehrern jetziger Zeit in dem Punkte, was die Grade der Verwandtſchaft betrift, wie auch darinne, daß man *C* moll mit zu *C* dur, und *A* dur zu *A* moll, als noch verwandte Tonarten gezogen, anderer Gedanken ſeyn, ſo wird man ſich mit ihnen, da es wenig, oder nichts zur Sache thut, darüber nicht entzweyen.

§. 23.

Der verkleinerte Dreyklang auf dem großen 7men Klange einer moll Tonart, wie man ihn in der weichen *A* Tabelle darauf findet, iſt, wegen des öfteren Gebrauchs ſeines 6ten Satzes auf der 3ie ſeiner Leiter, eben ſo anzumerken, als der verkleinerte Dreyklang auf der 7me einer dur- und auf der 2de einer moll Tonart.

Es iſt alſo klar, daß eine weiche Tonart zweyerley verkleinerte Dreyklänge habe, nämlich einen auf dem Primenklange der 2den- und einen auf dem Primenklange der großen 7men-Leiter, welche letztere, ob ſie gleich von jener in Anſehung der 4 dißonirenden Sätze darinne unterſchieden, dennoch aber nicht gänzlich unbrauchbar iſt, woferne man den natürlichen Zuſammenhang, bey gewiſſen Satzfolgen auf einander, ſo dunkel ſie auch ſind, nicht mit Fleiß ſtören will. Ueberdieß hat die unvollkommene große Septimenleiter einer moll Tonart, mit der unvollkommenſten vergrößerten Quartenleiter einer andern

moll

moll Tonart, als hier nach der Tabelle, die *gis* Leiter von *A* moll mit der *gis* Leiter von *D* moll, desgleichen die *dis* Leiter auch von *A* moll mit der *dis* Leiter von *E* moll, eine gewiſſe Gemeinſchaft, nach welcher man auf eine ſchnelle Art aus einer dieſer Tonarten in die andere ausweichen kann.

§. 24.

Da, klarer Erfahrung und dem Augenſcheine beyder Tabellen nach, in einer großen Tonart mehr, und in einer kleinen noch mehr dißonirende Sätze vorkommen, als conſonirende, ſo iſt daraus zu ſchließen, daß es die Natur ſelbſt verlange, die dißonirenden Sätze mit den conſonirenden abzuwechſeln, um die vorher empfundne Mißfälligkeit der erſtern durch die nachfolgende angenehme Empfindung der letzteren deſto gefälliger zu machen

§. 25.

Beſage der beyden Tabellen ſind es ſiebenerley Klänge, die zu einer harten und auch zu einer weichen Tonart gehören; jedweder Klang darinne iſt wieder ein Primenklang zu einer beſondern Leiter, mit welchem ſie ſich anfängt, folglich ſind auch ſiebenerley Leitern; in jeder Leiter kommen wieder drey conſonirende und vier dißonirende Sätze vor, mithin ſind auch ſiebenerley Hauptſätze; weil nun allemahl auf jedwedem ein und eben demſelben Klange durch alle ſieben Leitern ein von dem andern unterſchiedener Satz liegt, ſo müſſen auch auf jedem Leiterklange wieder ſieben verſchiedene Sätze aus ſo viel verſchiedenen Leitern liegen, wie es aus einem gegebenen Exempel klar iſt.

§. 26.

§. 26.

Daß die kleine Octave ſo wohl in einer moll, als dur Tonart ſtatt habe, ſolches zeiget die *A* moll Tabelle, als in welcher ſie an beyden Orten angemerket worden; wie denn auch die angeführten Exempel, daß ſie wirklich noch erträglicher ſey, als die vergrößerte es ſattſam beweiſen.

§. 27.

Wer, nach vorherſtehenden Erklärungen, beyde Tabellen, in welchen er alles kurtz, und gleichſam bildlich vor Augen hat, klar und deutlich einſiehet, der wird die Ordnung der Natur, die ſie, wie bey allen ihren mannigfaltigen Dingen, alſo auch in der Muſick beobachtet, daraus erkennen lernen, und von dem Nutzen dieſer Tabellen, ohne ihnen ein unanſtändiges Eigenlob zu geben, gewiß überzeugt werden.

Von dem Nutzen dieſer beyden Tabellen über *C* dur und *A* moll, die auf alle übrige Tonarten ſich anwenden laßen, will man nur folgendes anführen: 1) Kann man, vermittelſt derſelben, aufs genauſte wiſſen und bey jedem Satze im Spielen richtig beſtimmen lernen, in was für einer Tonart man jetzo ſey, ob in einer, und in welcher harten, oder weichen, auf was für einen con- oder dißonirenden, eigenthümlichen, oder gemeinſchafftlichen Satze dieſer und dieſer ſtamm- oder ſeitenverwandten Haupt- oder Nebenleiter darinne, 2) lernet man daraus alle brauchbare Intervallen, und aus deren Zuſammenſetzung entſtehende Accorde, die ſo wohl zu einer harten, als weichen Tonart gehören, auf eine ſinnlich leichte Art kennen. 3) Lehret ein wenig Nachdenken und ein kleiner Verſuch, wie man nach dieſen Tabellen ſowohl ſprung- ſtufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweiſe aus einem jeden conſonirenden Satze in einem andern, als auch von einem derſelben in einem dißonirenden, und umgekehrt, ſchreiten, fortſchreiten, ausweichen und wieder zurückgehen, und *b a b* durch Uebung, nach eigenen Einfällen, moduliren lernen kann. Folgendes kurtzes

Problema wird Lehrlingen die Art und Weiſe, wie ſie aus der Hauptleiter einer Stammtonart in eine ihrer Nebenleitern, und wieder aus derſelben in eine andere, von einem Satz in den andern, **fortſchreiten** können, um manches begreiflicher zu machen.

Problema

Wie man in einer Tonart ſchreiten und fortſchreiten ſoll:

1) Nehmet euch eine Tonart vor, aus welcher ihr ſpielen wollet, und ſchreitet darinne einigemal von einem Satze der Hauptleiter in den andern.

2) Machet euch, unter währenden dieſen Schreiten, in Gedanken eine Nebenleiter aus, in welche ihr von einem conſonirenden Hauptleiterſatze fortſchreiten wollet.

3) Erwehlet euch aus dieſer im Sinn habenden Nebenleiter einen beliebigen Klang zum Baſſe eines neuen conſonirenden Satzes, und überdenket ſo gleich dabey, der wievielte Leiterklang er der Stufenzahl nach iſt.

4) Greifet zu dieſem Baſſe die drey Oberſtimmen, die ihm auf ſolcher Stufe eigen ſind,

ſo erfolget

5) Wenn ihr aus der Hauptleiter in die Nebenleitern und aus dieſen wieder in jene ſo fortſchreitet, und es keine unharmoniſche Verhältniße hindern,

was ihr verlanget.

Da

Da man vorzüglich auf einem Claviere die Haupt- und Nebenleitern der Tonarten nach ihren ordentlichen Stufen vor ſichtlichen Augen hat, daß man die Stufenzahl eines in Gedanken habenden Baſſes darinne, ohne große Mühe überſchlagen kann; überdieß die mit *C* dur und *A* moll ſeitenverwandten Klänge insgemein auf den Clavieren durch anderfarbige Taſten unterſchieden ſind, ſo dürfte Lernenden vorher angegebener pracktiſcher Vorſchlag zuerſt auf dieſem Inſtrumente ſo wohl, als auch mit gedachten beyden Tonarten, wenn auch gleich Anfangs was langſam, doch noch am leichteſten von ſtatten gehen. Bey dieſer Uebung iſt, in Anſehung des allerdings an Veränderung weit reicheren Chromatiſirens, oder des Ausweichens in die ſeitenverwandten Tonarten, wie es bereits oben angeführet worden, nur dieſer Unterſchied zu beobachten, daß man ſolches durch die vier dißonirenden Sätze in ihren Hauptleitern und durch die drey conſonirenden in ihren fünften Nebenleitern, als in welchen Sätzen allemahl der Tonbezeichnende Klang ſich befindet, vornehmlich zu bewerkſtelligen pfleget; hingegen hat man bey der Fortſchreitung mehr mit den drey conſonirenden Leiterſätzen, als mit den vier dißonirenden zu thun, hieraus erhellet, daß es beym **Moduliren** hauptſächlich auf eine, bald ſtufen- oder ſprung- bald vorausnehmungs- oder verzögerungsweiſe zuſammenhängende Abwechslung der vielerley Dreyklänge, Sexten- Quarten- Septimen- Terzquarten- Quintſexten- und Secundenſätze aus Stamm- und Seitenverwandten Leitern unter und auf einander ankomme. Die gewöhnliche Schreitung mit den ſiebenerley Sätzen ſtufenweiſe auf- und abwärts in den Hauptleitern, als in welchen es nur allein, nicht aber in den Nebenleitern ſo angehet, iſt eine bekannte Sache, und der Zurückgang iſt nichts anders, als eine Ausweichung aus einer ſeitenverwandten Tonart wieder in die ſtammverwandte. Es verſteht ſich auch von ſelbſt, daß man bey dieſer Modulir-Methode, wie bey andern bekanntgemachten, nicht allein unharmoniſche Verhältniſſe, Bewegungs- und andere Muſickfehler zu vermeiden habe, ſondern, daß auch dabey auf das **Singbare**, oder auf einem guten Zuſammenhang der Geſangſtimmen und Satzfolgen auf einander geſehen werden müſſe. Alle Muſickkundige die durch lange Uebung eine Fertigkeit in Präludiren erlangt haben, verfahren nach dieſer Methode, ob ſie es gleich ſelbſt nicht alle wiſſen, daß ſie ſie beobachten. Es trift alſo richtig ein, was der große Leibnitz in einem Briefe an Goldbachen geſchrieben: es ſey die **Muſick** ein Exercitium Arithmeticae occultum neſcientis ſe

D 2 nume-

numerare animi eine verborgene Ausübung der Rechnungskunſt, dabey die Seele nicht wiſſe, daß ſie zähle. Das letzte Exempelblatt zeiget einen Choral, welcher aus lauter Stamm- und abſtammenden Leiterſätzen beſtehet, und alſo durch und durch diatoniſch geſetzt iſt. Suchet man dieſe Sätze in der *C* dur Tabelle auf, ſo wird man wahrnehmen, daß in Abſicht auf den Zuſammenhang der vorgeſchriebenen Geſangſtimmen darinne, eben ſo fortgeſchritten worden, wie man es in vorherſtehender Aufgabe ohne Geſangſtimme nach beliebiger Wahl in Gedanken zu thun, vorgeſchlagen hat. Auf dieſen Choral folgen noch zwey andere, einer ebenfalls aus *C* dur, und der andere aus *A* moll, welche chromatiſch geſetzt ſind, und bey welchen man ebenfalls gewahr werden wird, ſo wohl, wo man auf jedem Satze in den Leitern zu Hauſe iſt, als auch wie man darinne, bald ſtufen- ſprung- bald vorausnehmungs- und verzögerunsweiſe geſchritten, in die Nebenleitern fortgeſchritten, in die ſeitenverwandten ausgewichen, und endlich wieder in die Stammverwandten zurückgegangen ſey. Zu mehrerer Erläuterung hat man unter den Baßnoten dieſer Chorale die Hauptleitern der Tonarten mit großen lateiniſchen Buchſtaben ihre Nebenleitern aber mit kleinen und die Baßſtufen derſelben mit Ziffern bemerket. Es bedeuten alſo die Buchſtaben *C*, oder *A*, die Hauptleitern der *C* dur, oder *A* moll Tonarten, *d*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a* ꝛc. die *d* Nebenleiter, die *e* Nebenleiter, die *f* Nebenleiter ꝛc. und 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, die erſte Stufe, andere, dritte, vierte, und ſ. w. darinne. Und ſolchemnach beweiſen dieſe Exempel zugleich den angeführten Nutzen auf eine augenſcheinliche Art. Man ſchließt hiermit das kürzlich abgehandelte, und empfiehlt ſich dem Wohlwollen eines jeden muſickverſtändigen Leſers mit dieſem Wunſche:

Vive, vale! ſi quid noviſti rectius iſtis,
Candidus imperti; ſi non, his vtere mecum.

Exempel

Exempel

wie man mit den Hauptſätzen in beyden Tabellen

fortſchreitet

und

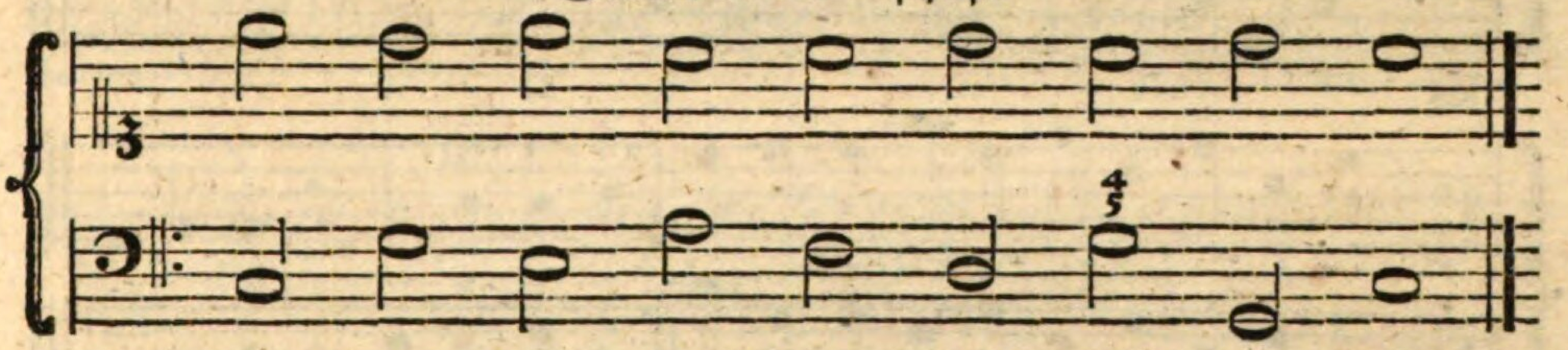
ausweichet.

Exempel

mit den Hauptſätzen der harten C Tonart und ihren ſeitenverwandten Tonarten nach der Tabelle I.

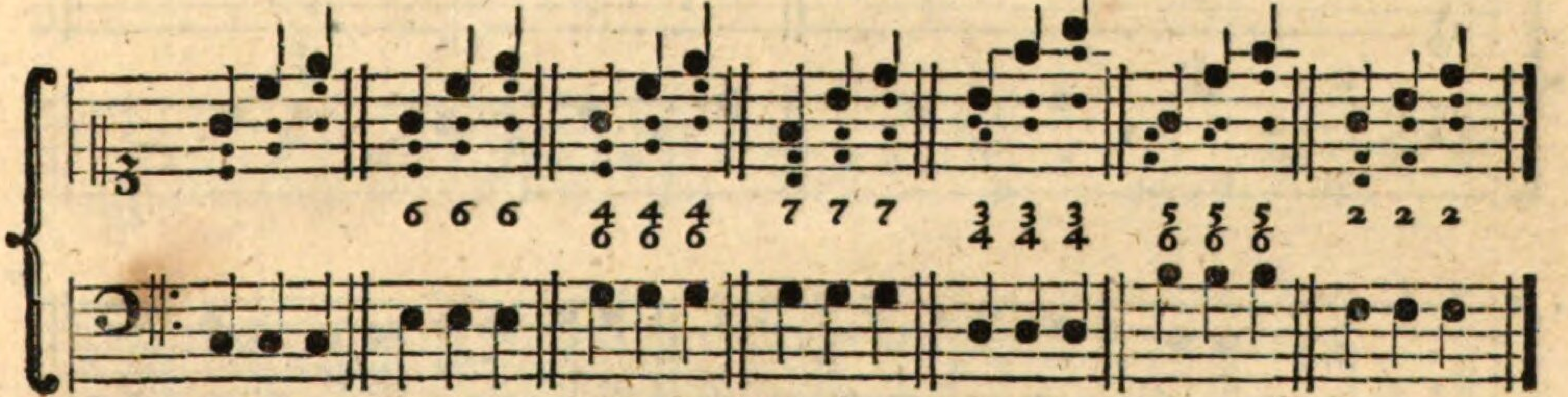
Zuſammenhang

der ſiebenerley Dreyklänge in *C* dur nach den Graden ihrer Stammverwandtſchaft.



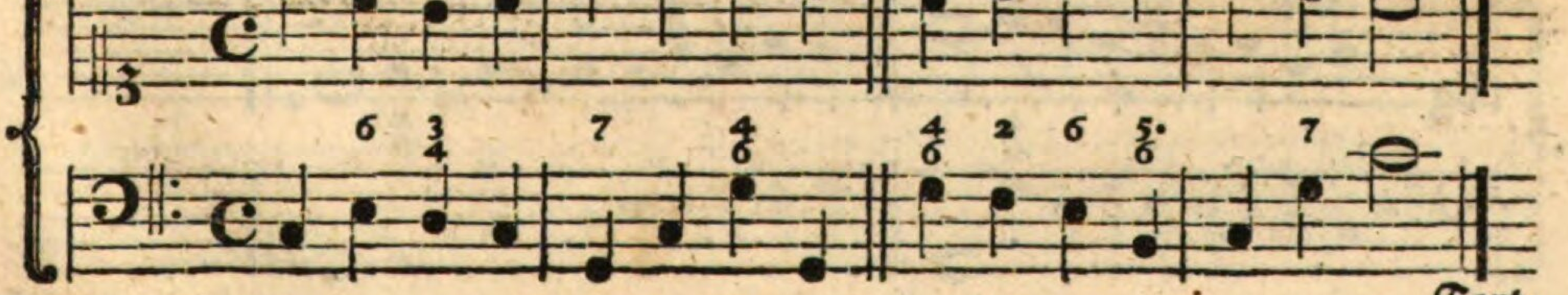
Vorſtellung

der drey conſonirenden und vier diſſonirenden Hauptſätze in der Stammleiter dieſer Tonart, nach ihren dreyerley Ordnungsarten.



Schreitung

mit dieſen con- und diſſonirenden Hauptſätzen in ihrer Stammleiter allein.

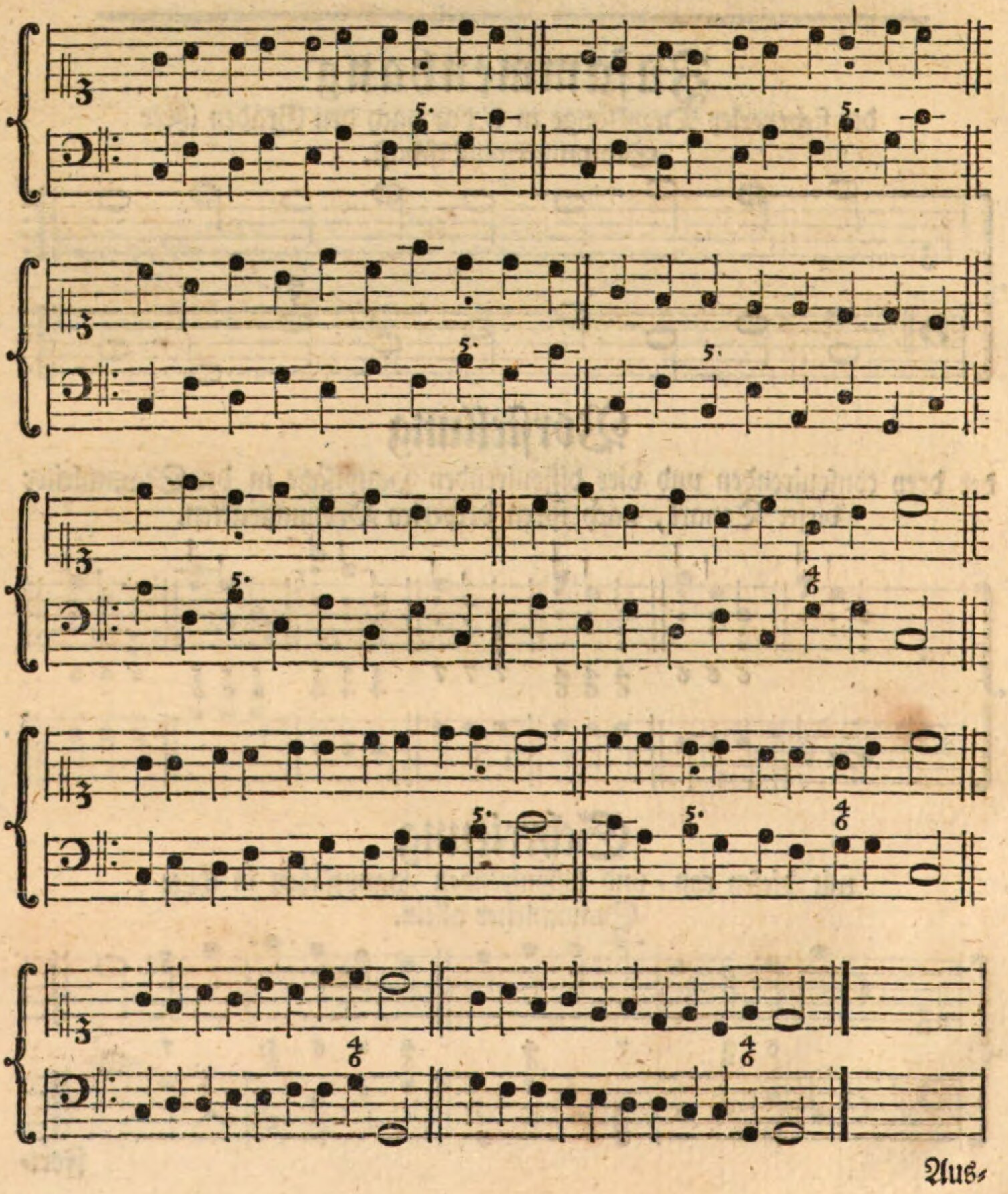


Fort-

Exempel

Fortſchreitung

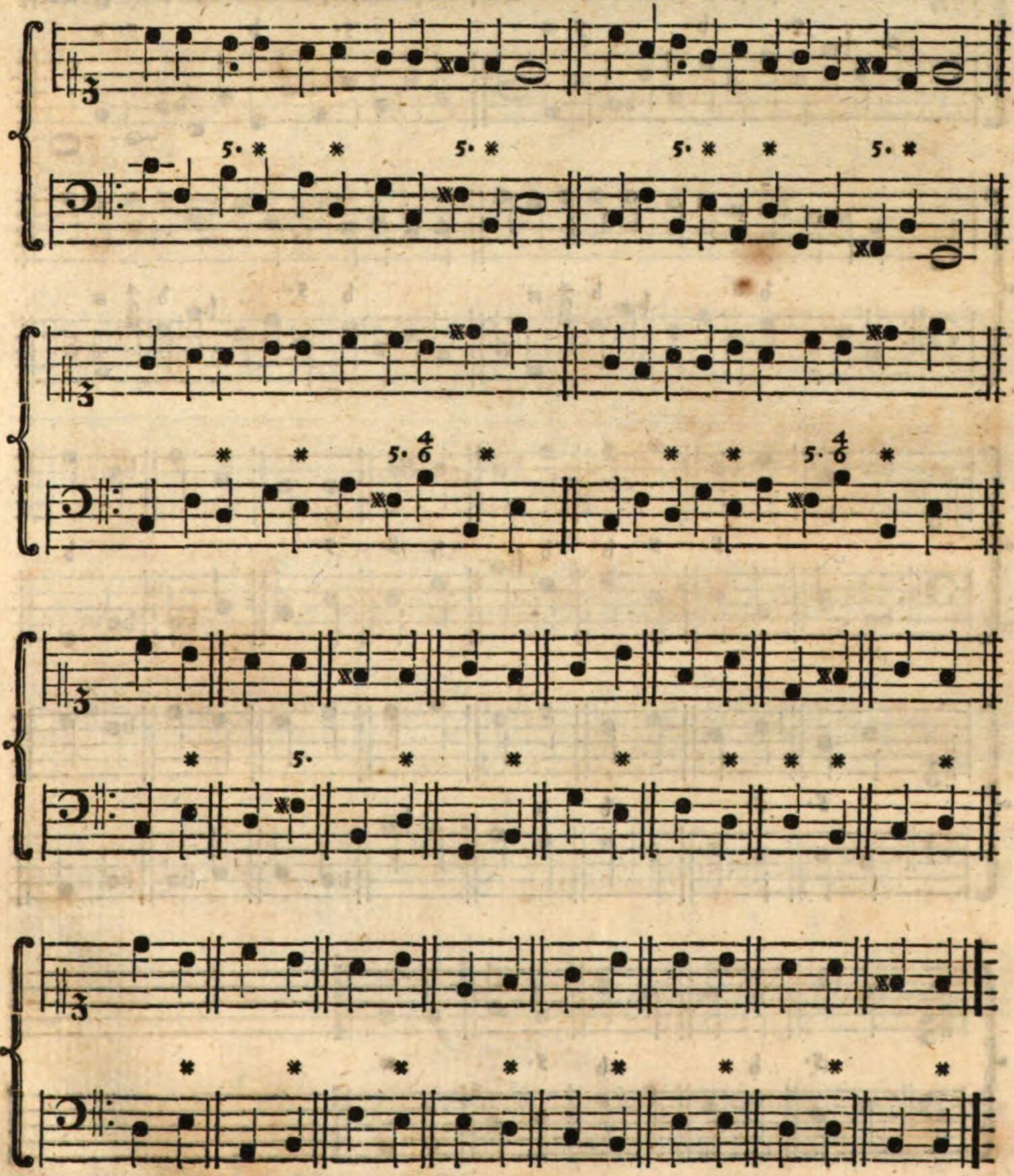
mit den ſieben ſtammverwandten Dreyklängen in *C* dur aus einer Leiter in die andere, ſprung- und ſtufenweiſe, auf- und abwärts.



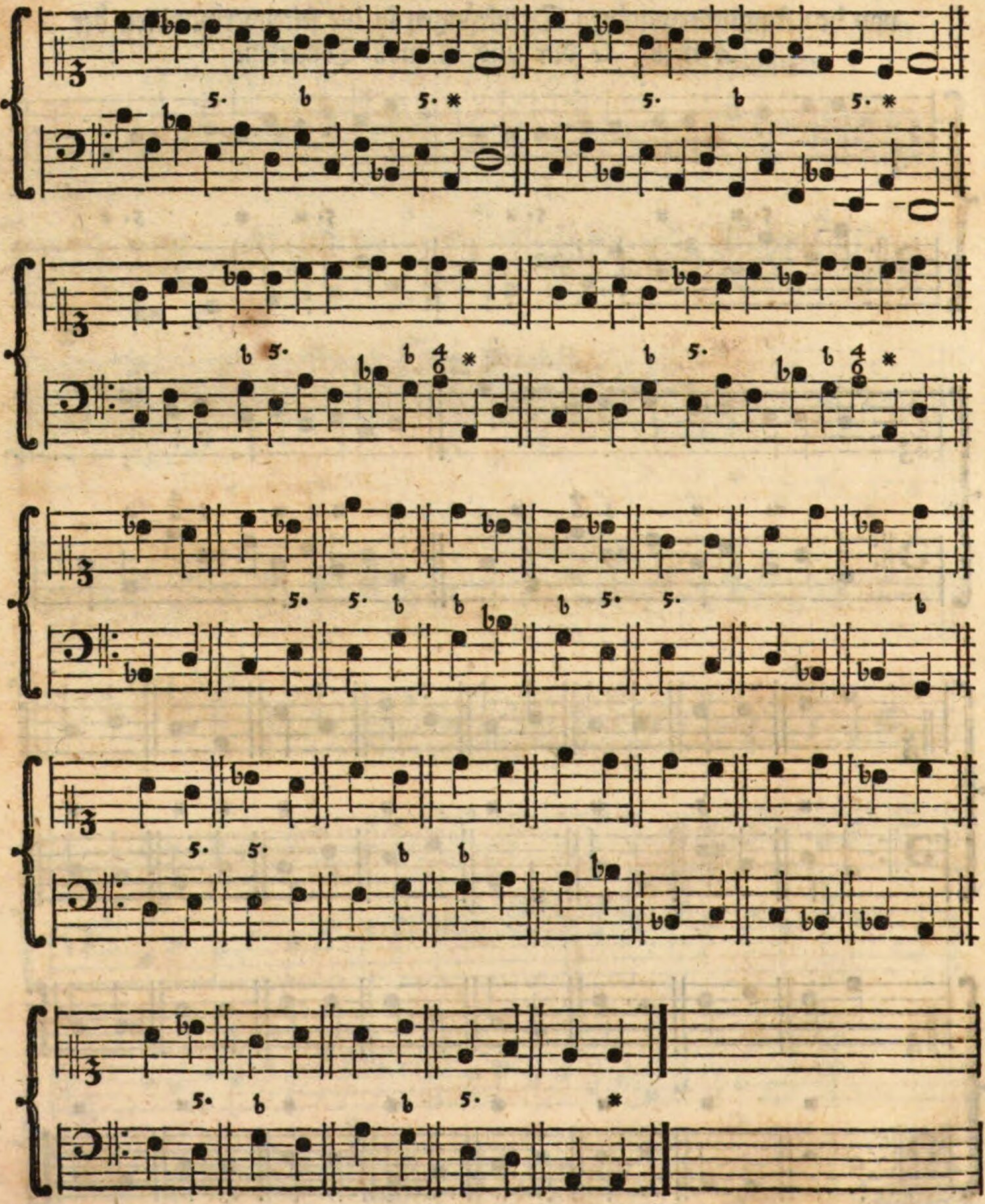
Aus-

Ausweichung

von den ſtammverwandten Dreyklängen in die ſeitenverwandten der *A* moll, *G* dur und *E* moll Tonarten.



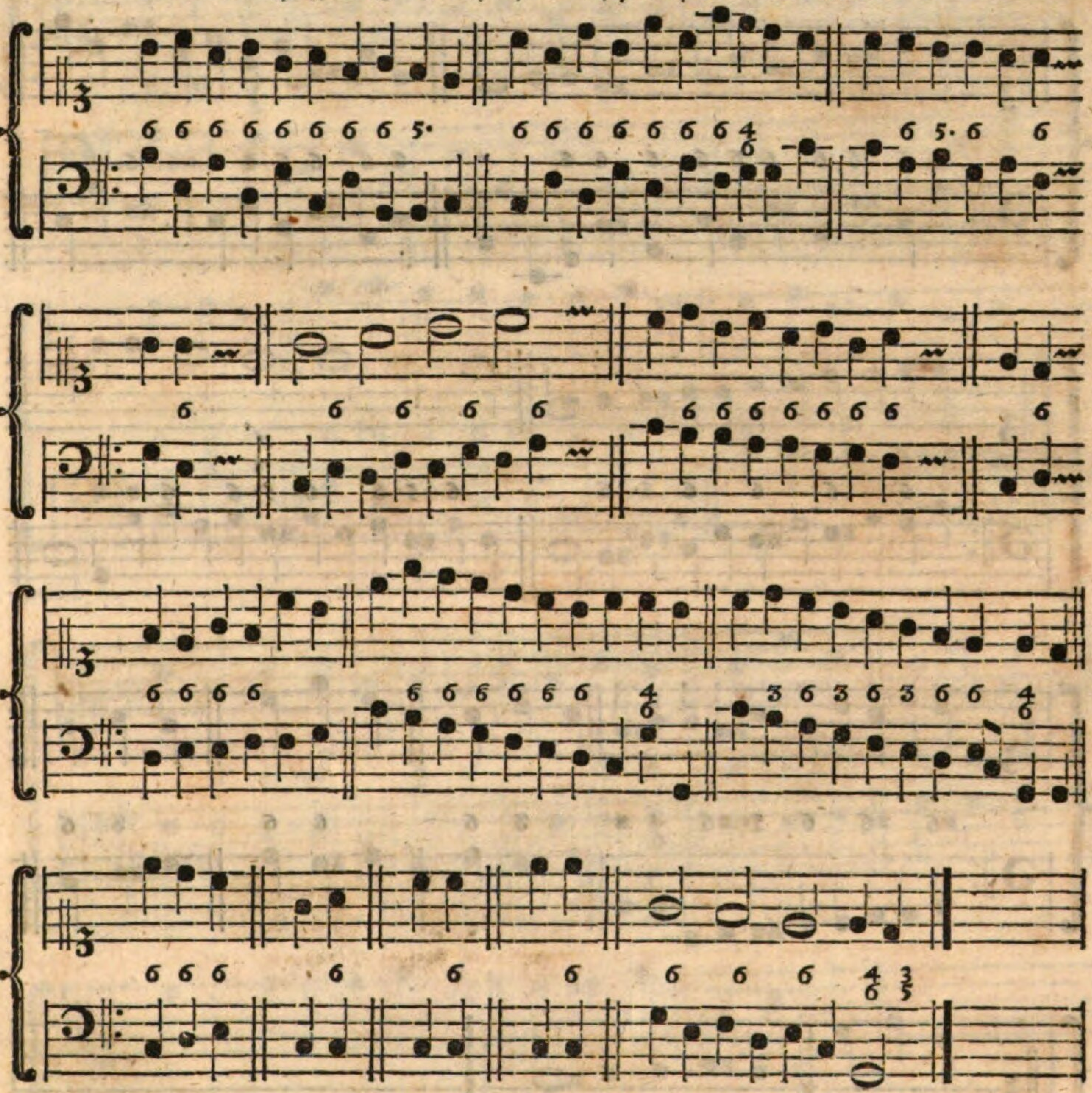
Desgleichen in die ſeitenverwandten Dreyklänge der Tonarten *F* dur und *D* moll.



Fort-

Fortſchreitung

mit den ſieben ſtammverwandten Sextenſätzen aus einer Leiter in die andere, ſprung- und ſtufenweiſe, auf- und abwärts.

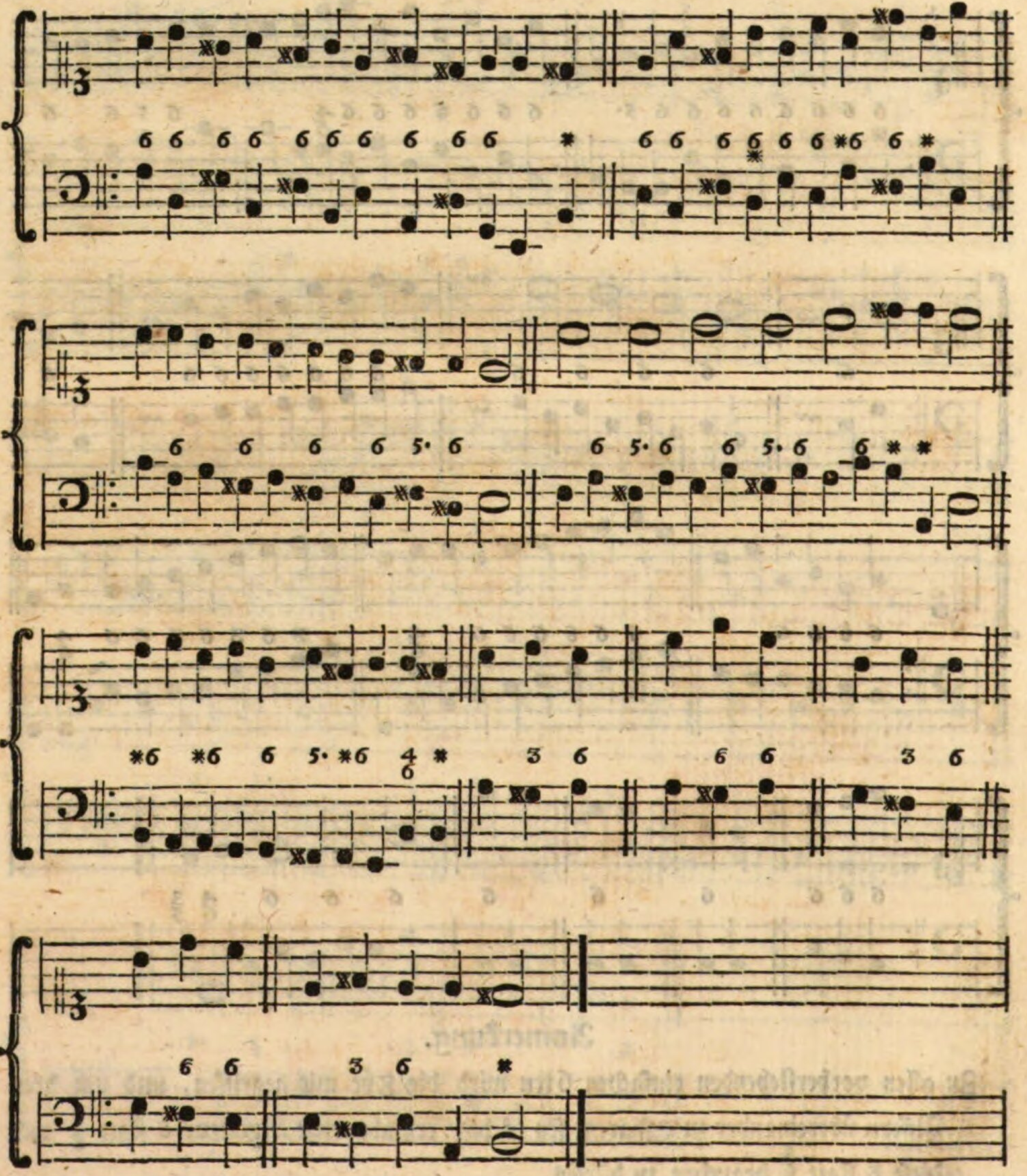


Anmerkung.

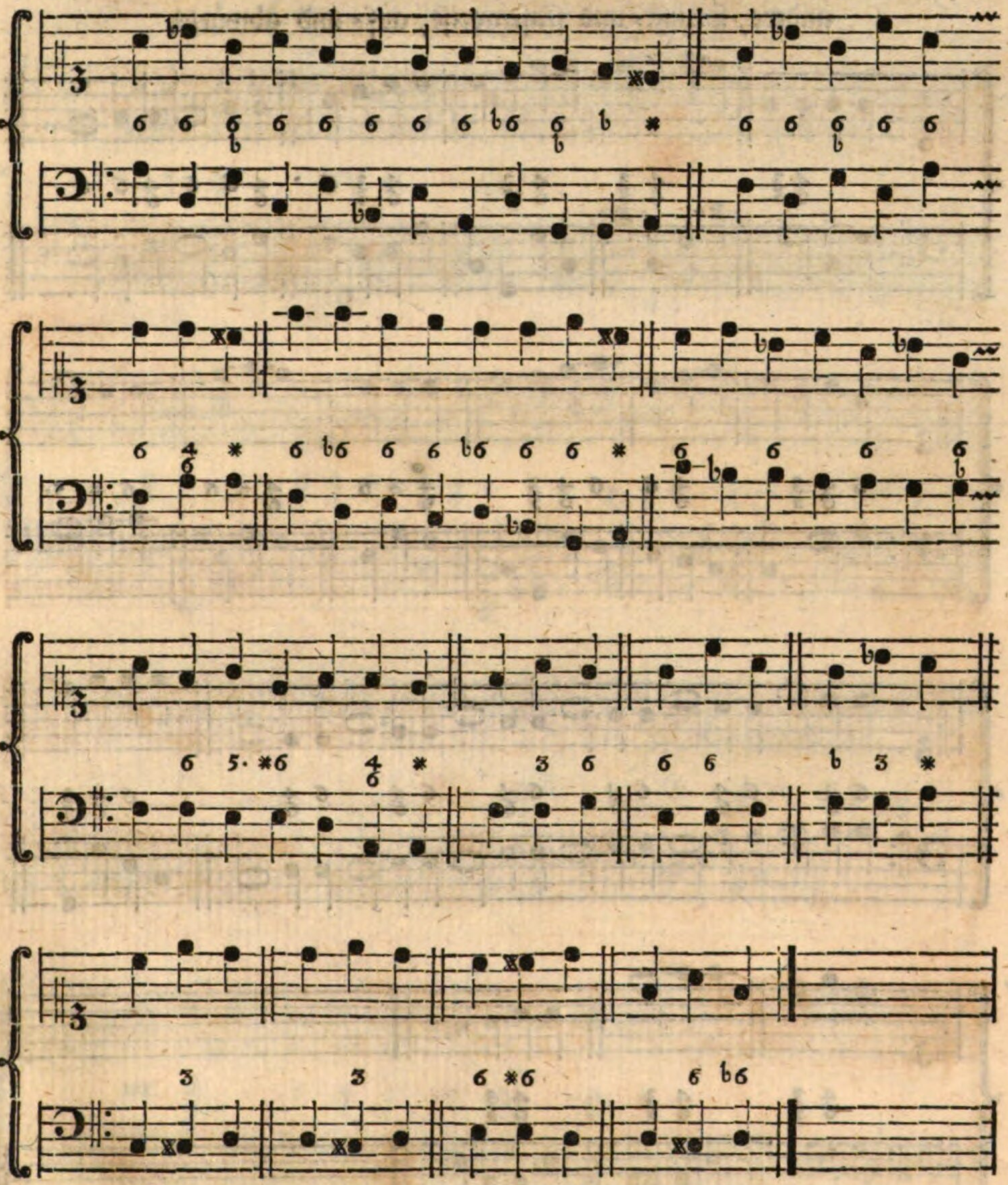
Zu allen vorherſtehenden einfachen 6ten wird die 8ve mit gegriffen, und um drey Ziffern übereinander zu erſparen, ſey es hier erlaubt dieſe Signatur 6 ſtatt $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$ und dieſe 3 ſtatt $\begin{smallmatrix}3\\6\\3\end{smallmatrix}$ brauchen zu dürfen.

Ausweichung

von dieſen ſtammverwandten Sextenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur, und *E* moll Sextenſätze.

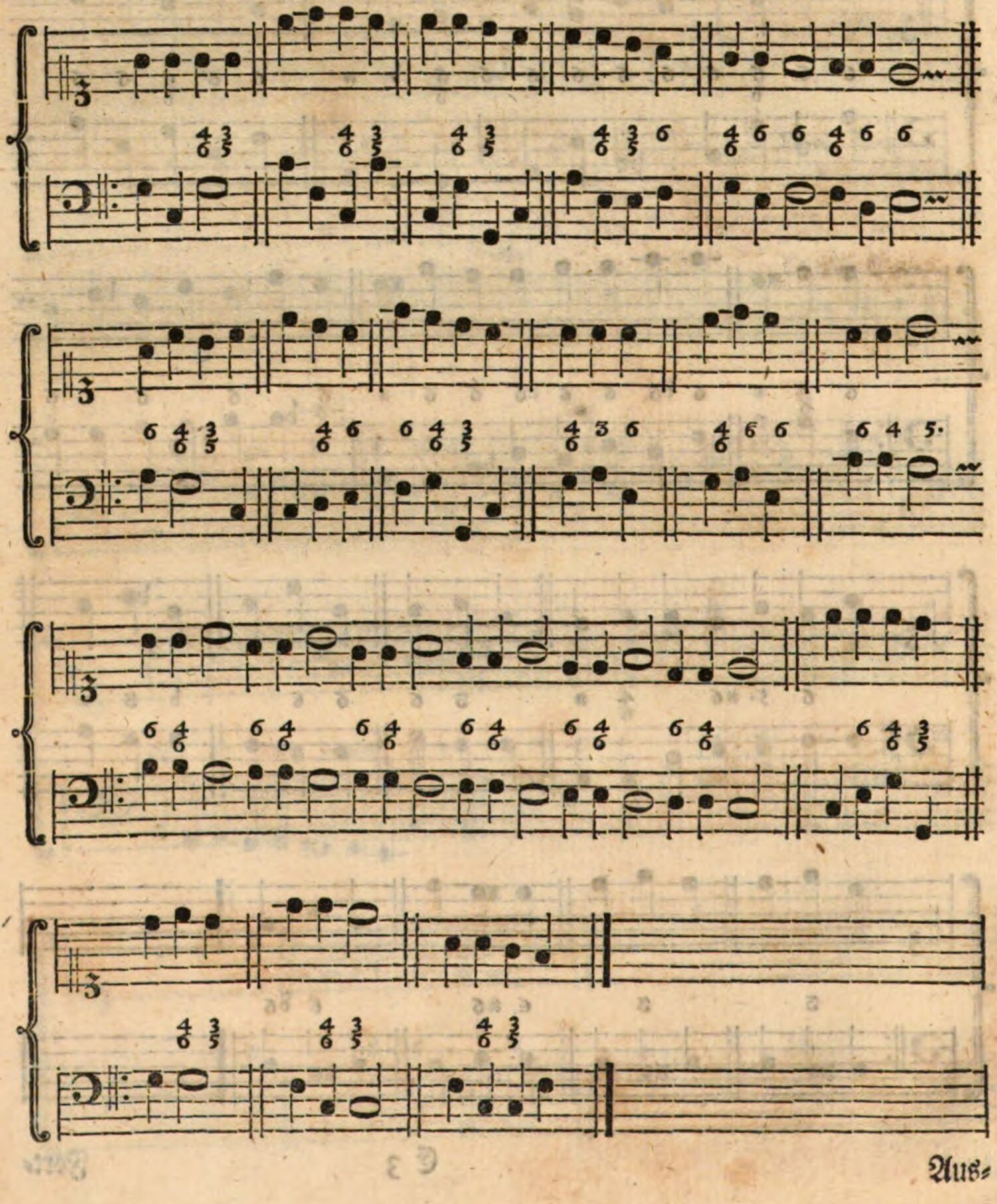


Desgleichen in die ſeitenverwandten Sextenſätze der Tonarten *F* dur und *D* moll.



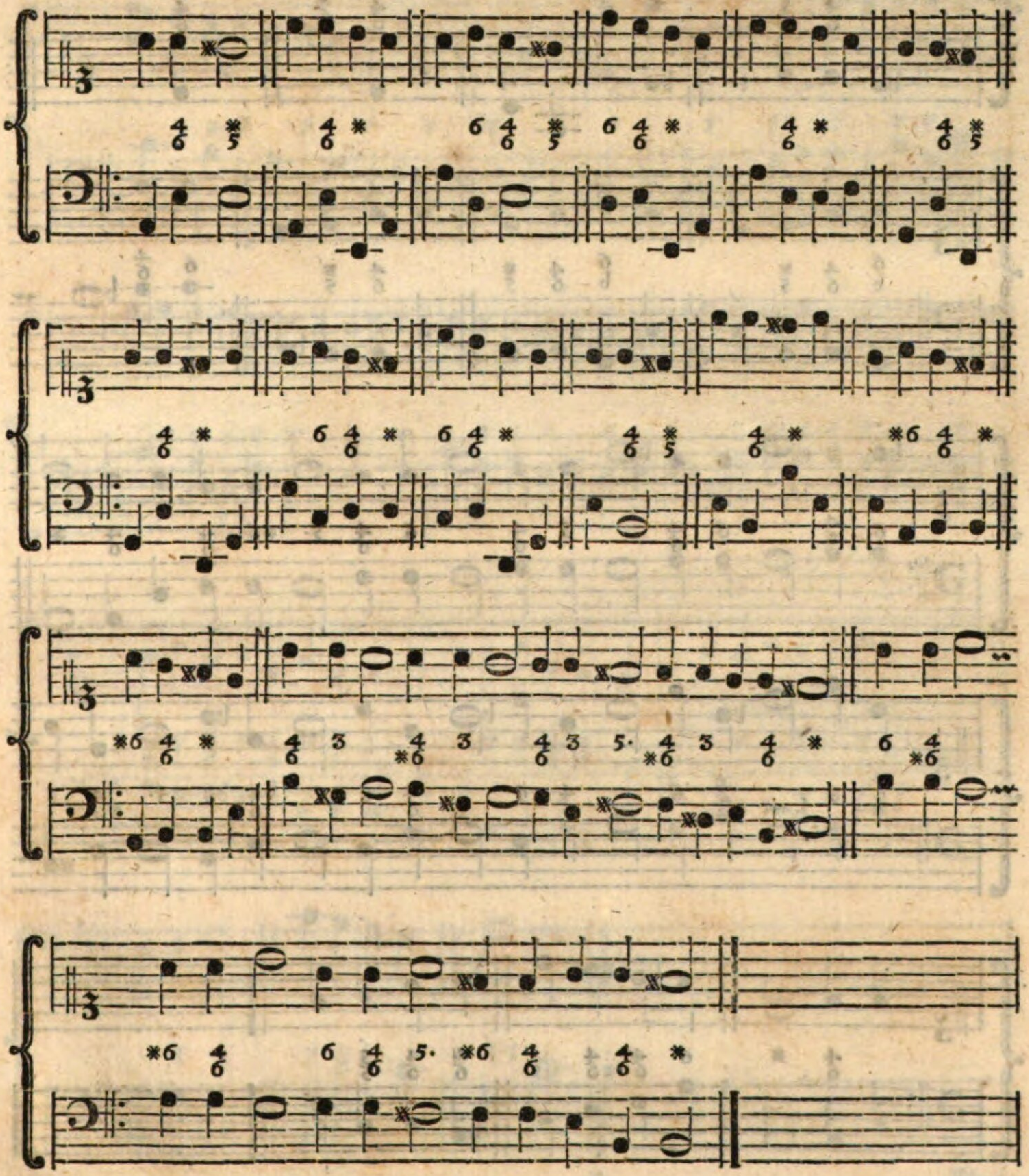
Fortſchreitung

mit den ſieben ſtammverwandten Quartenſätzen aus einer Leiter in die andere, ſprung- und ſtufenweiſe, auf- und abwärts.



Ausweichung

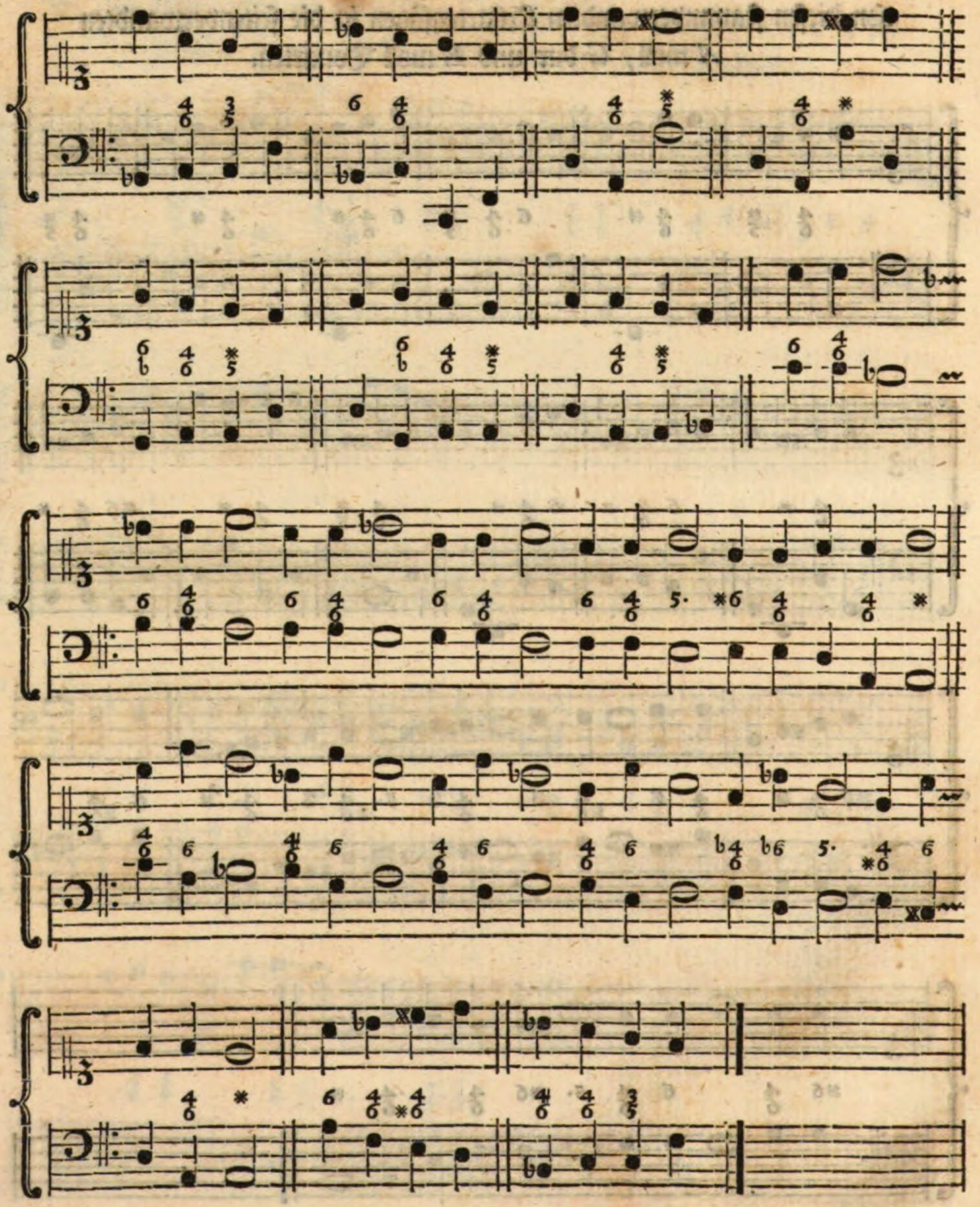
von dieſen ſtammverwandten Quartenſätzen in die ſeitenverwandten
A moll, *G* dur und *E* moll Tonarten.



Des=

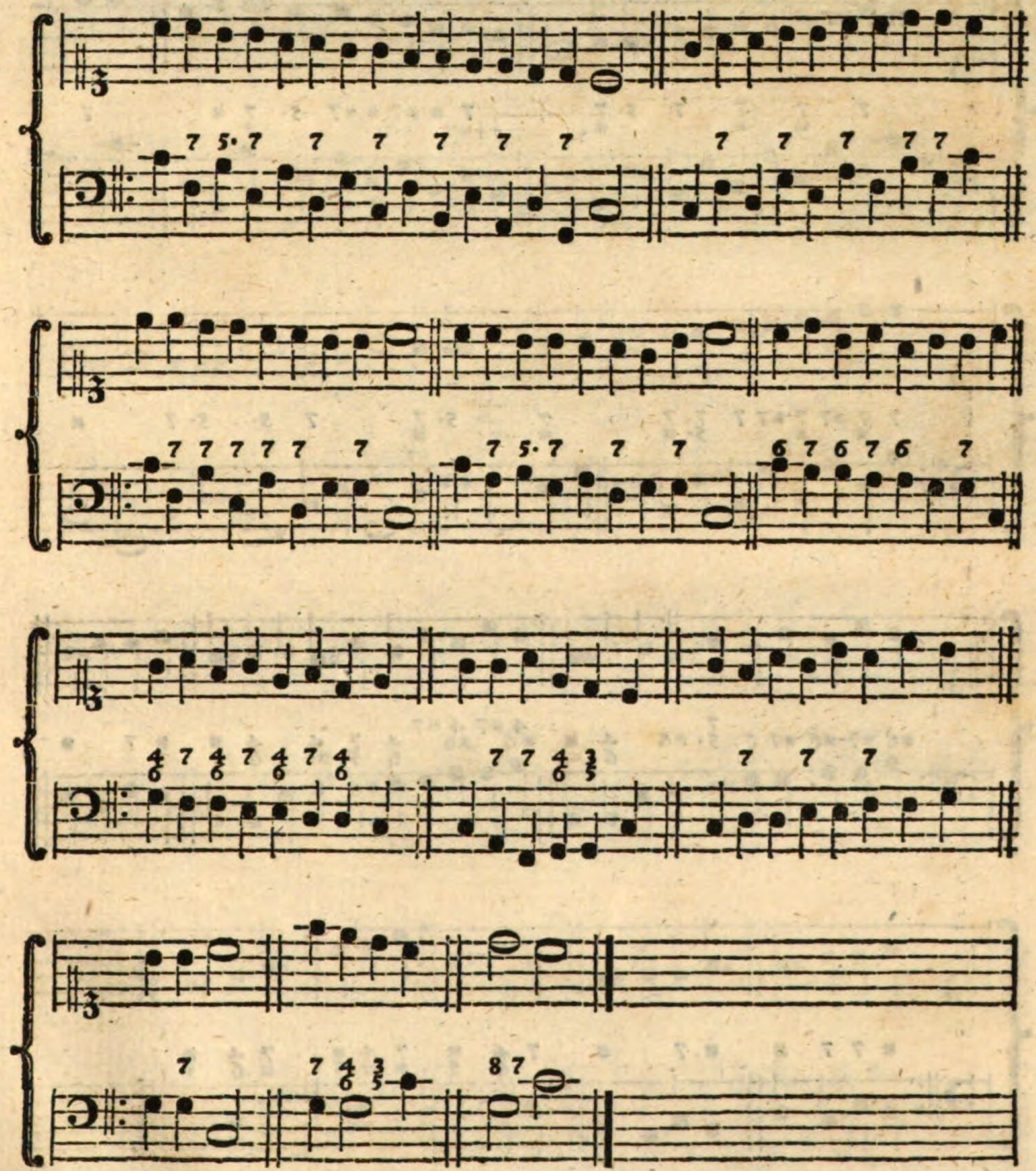
Exempel

Desgleichen in die *F* dur und *D* moll Tonarten.



Fortſchreitung

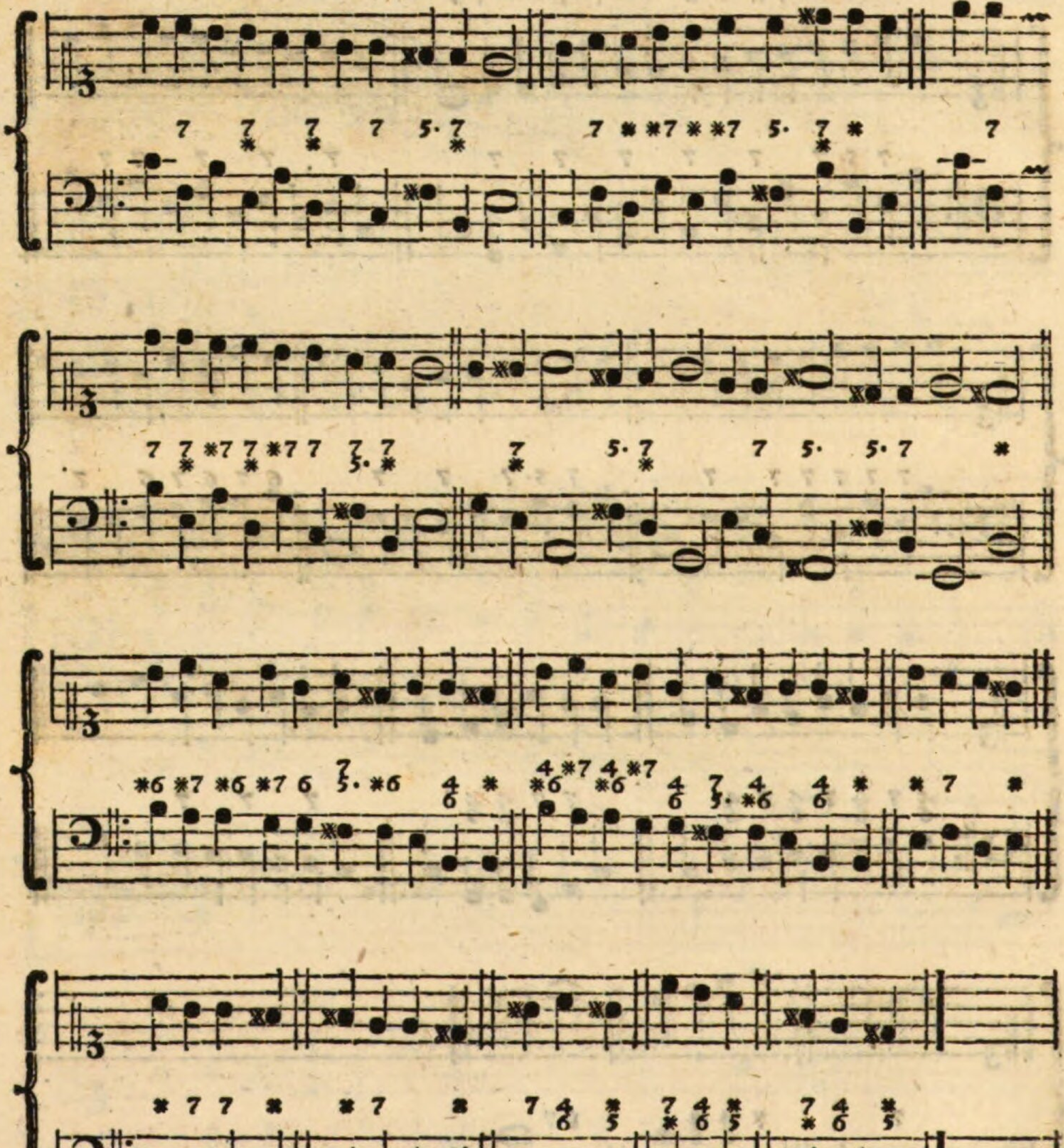
mit den ſieben ſtammverwandten Septimenſätzen, aus einer Leiter in die andere, ſprung- und ſtufenweiſe, auf- und abwärts.



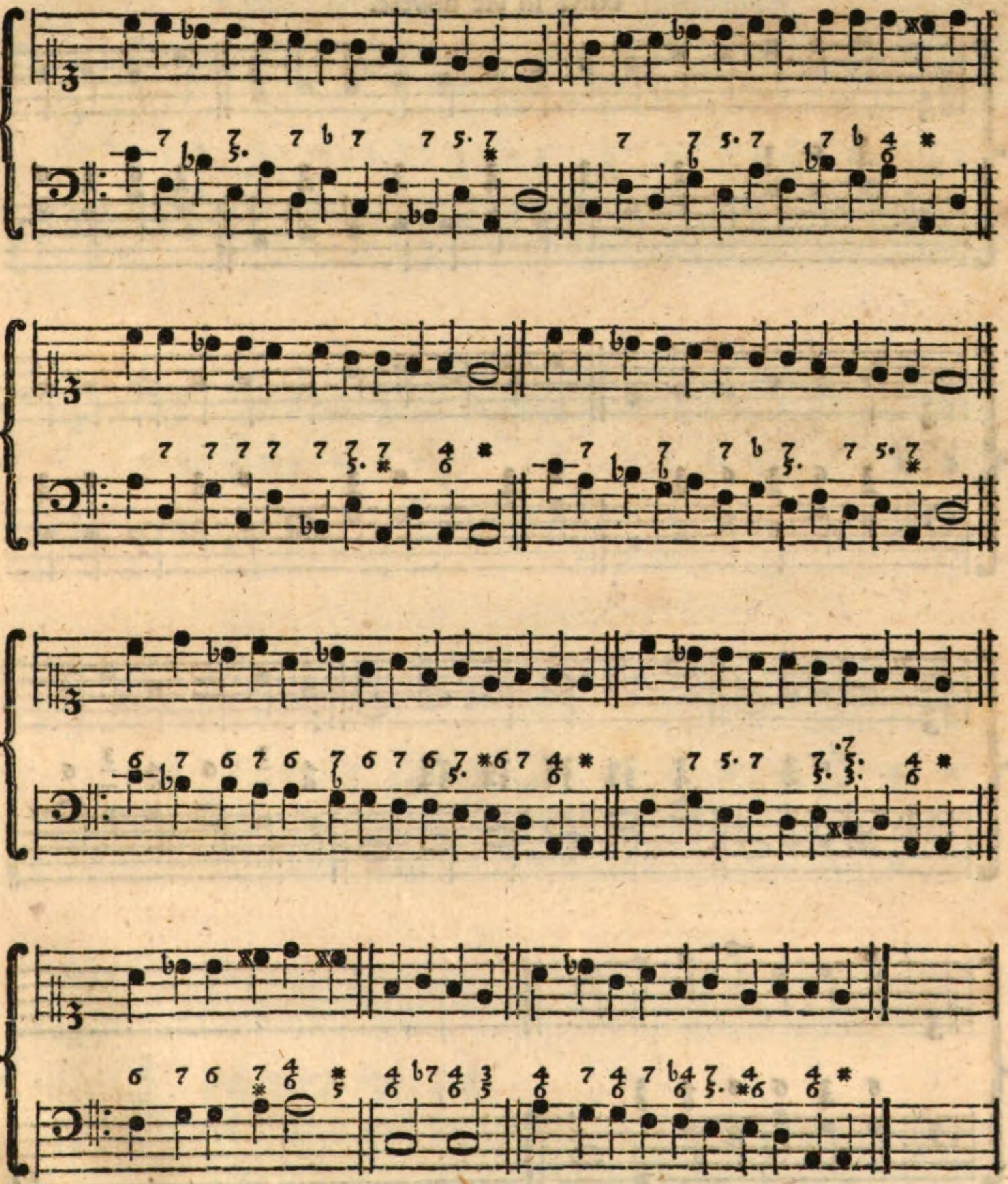
Exempel

Ausweichung

von den ſtammverwandten Septimenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Septimenſätze.



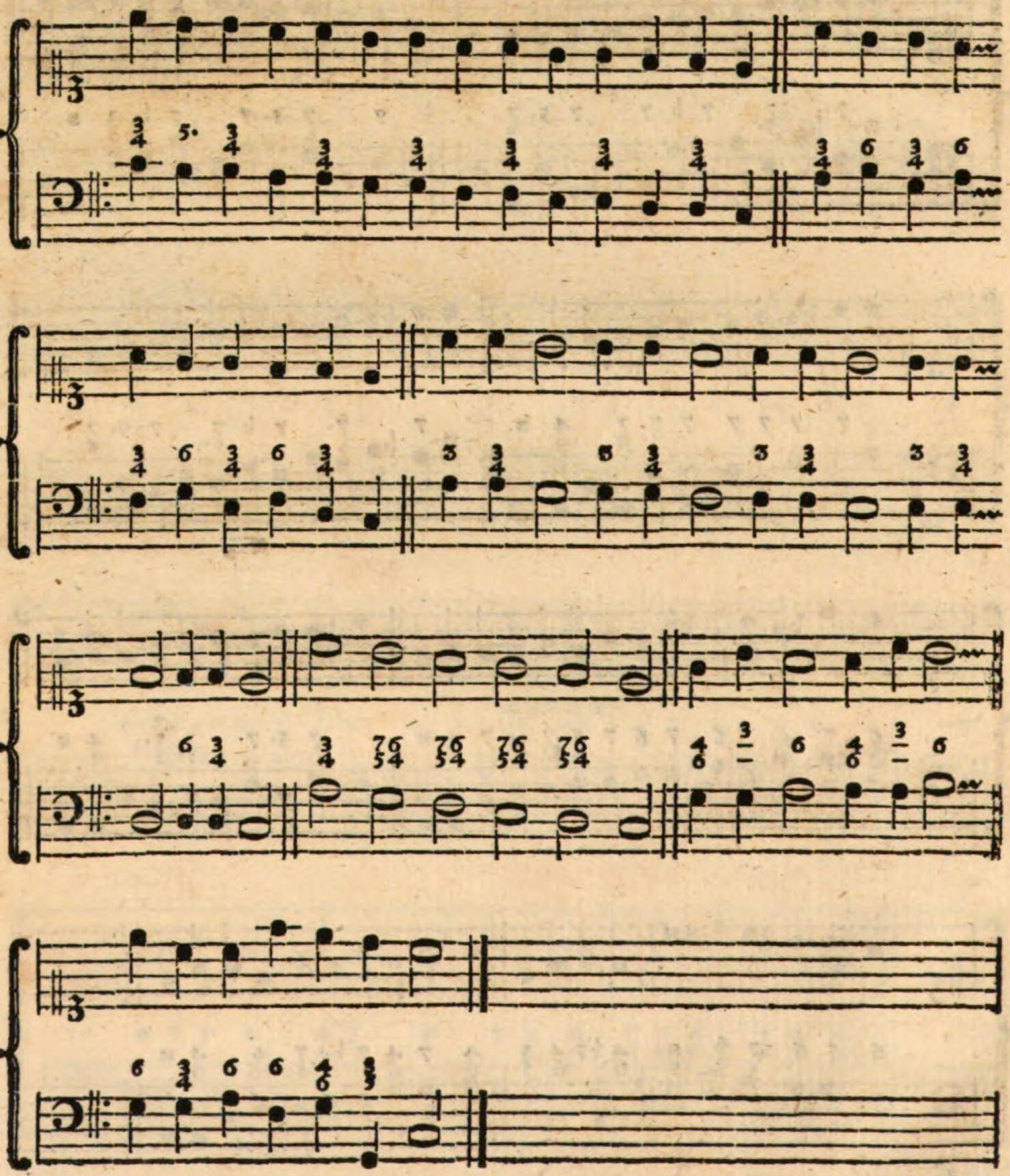
Desgleichen in die ſeitenverwandten Septimenſätze der *F* dur, und *D* moll Tonarten.



Exempel

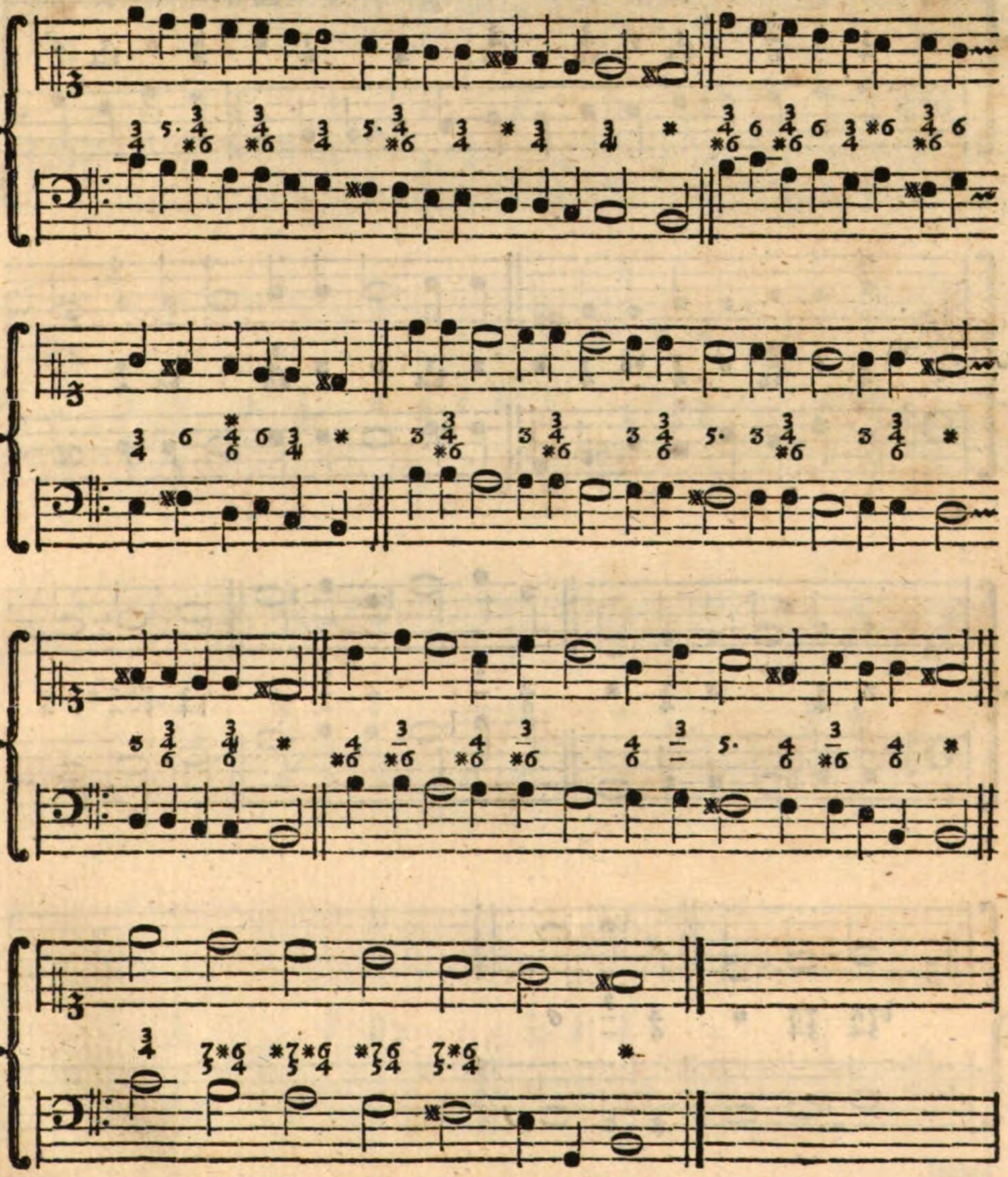
Fortſchreitung

mit den ſieben ſtammverwandten Terzquartenſätzen aus einer Leiter in die andere.

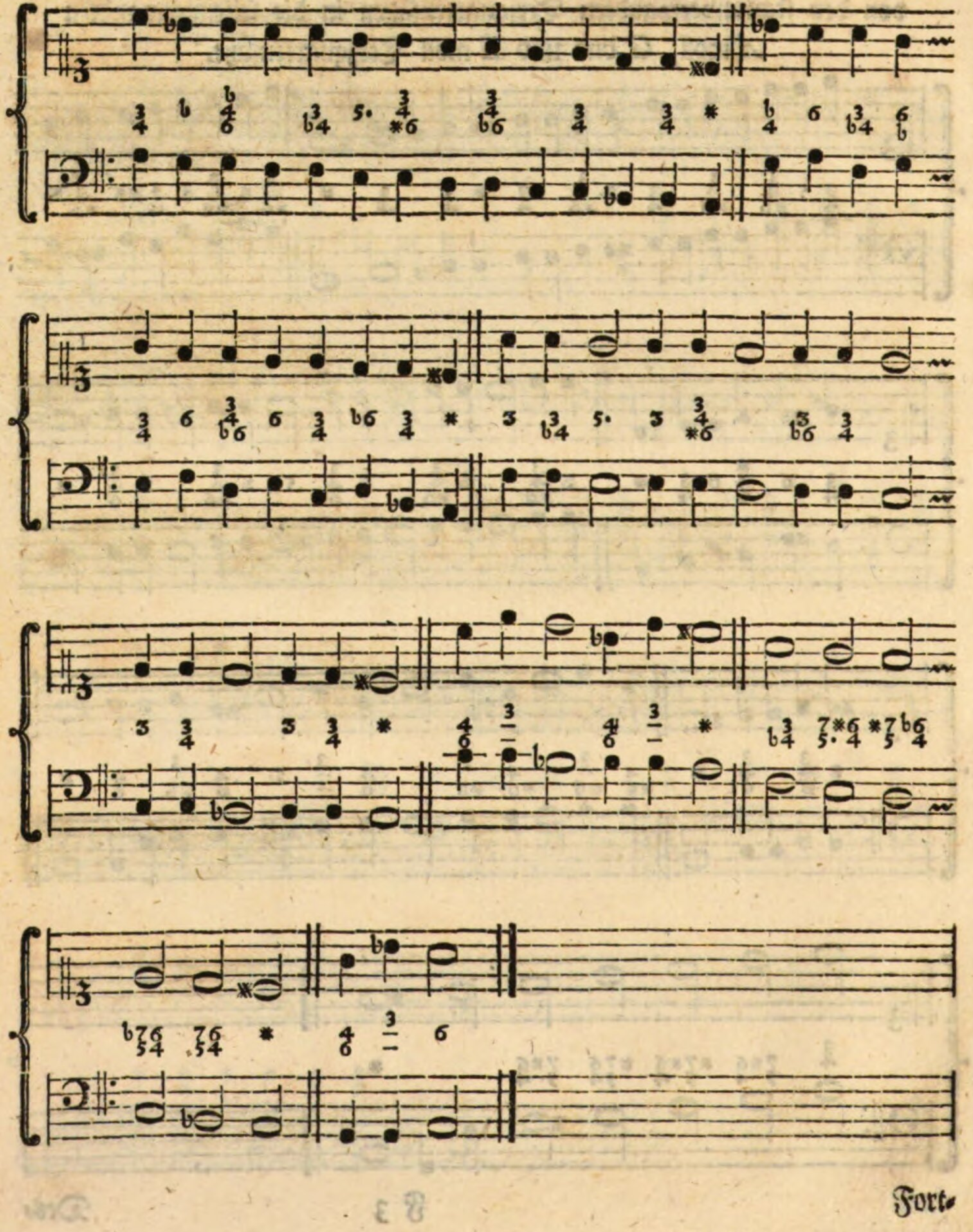


Ausweichung

von den ſtammverwandten Terzquartenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Terzquartenſätze.

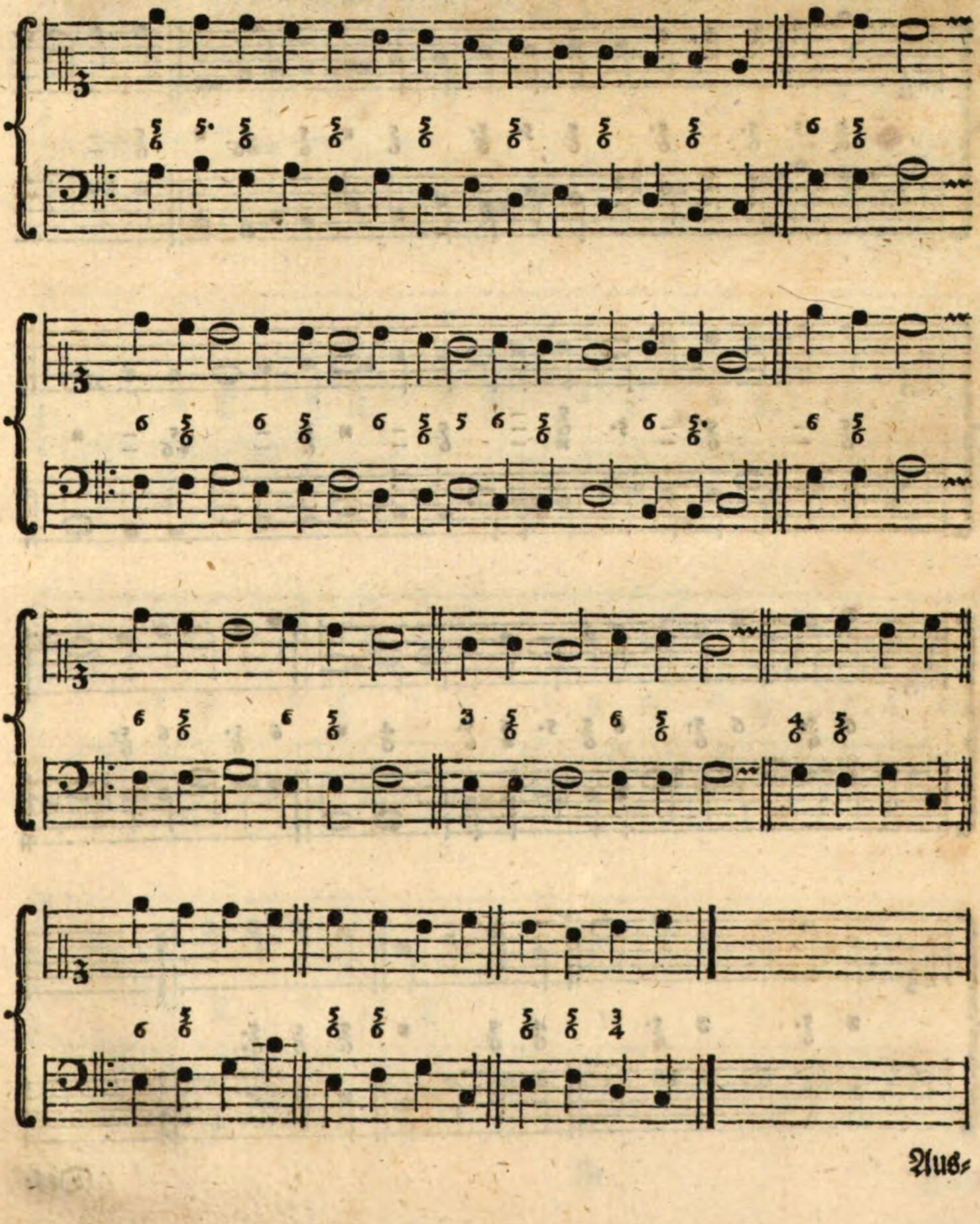


Desgleichen in die *F* dur und *D* moll Terzquartenſätze.

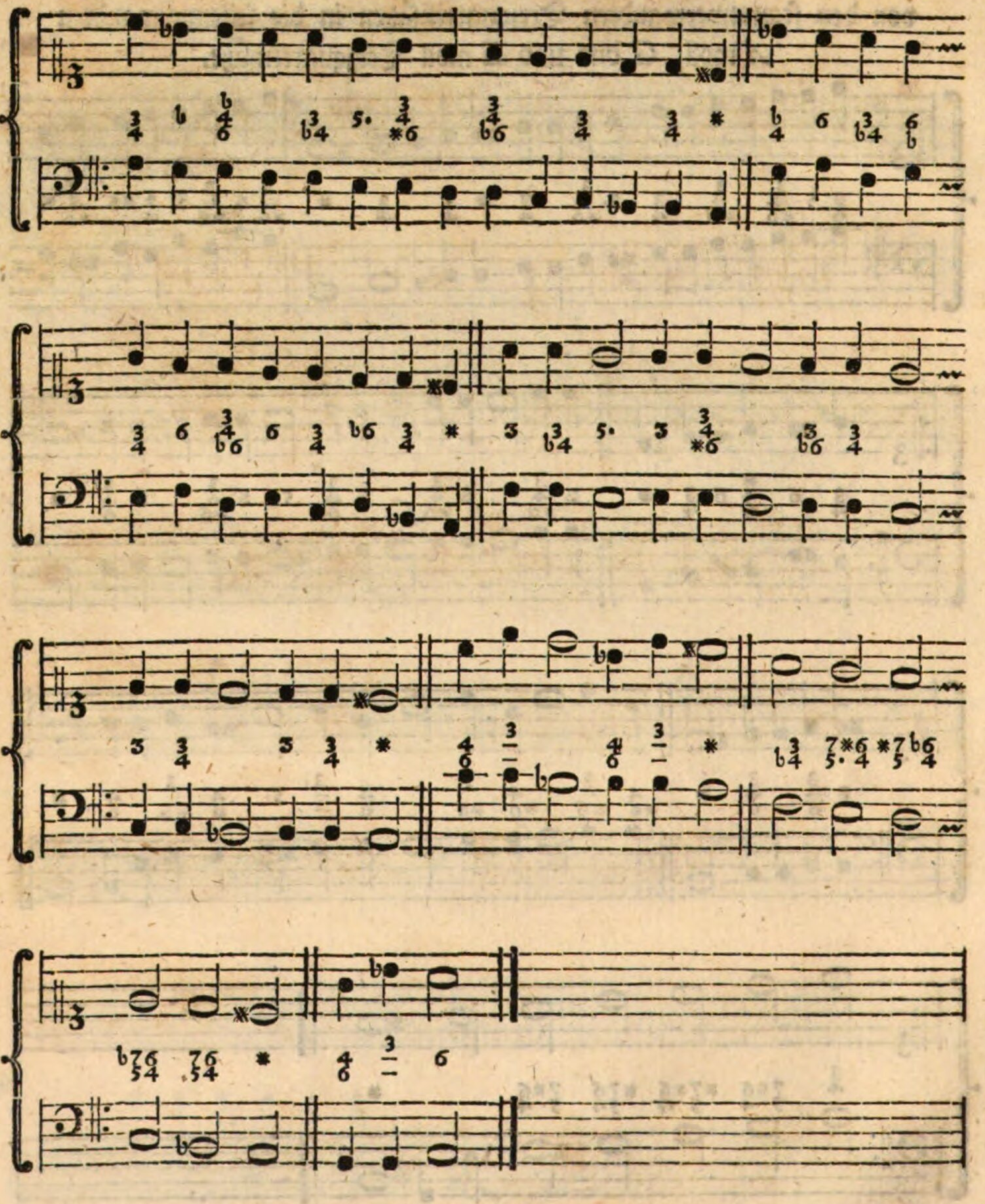


Fortſchreitung.

mit den ſieben ſtammverwandten Quintſextenſätzen, aus einer Leiter in die andere.

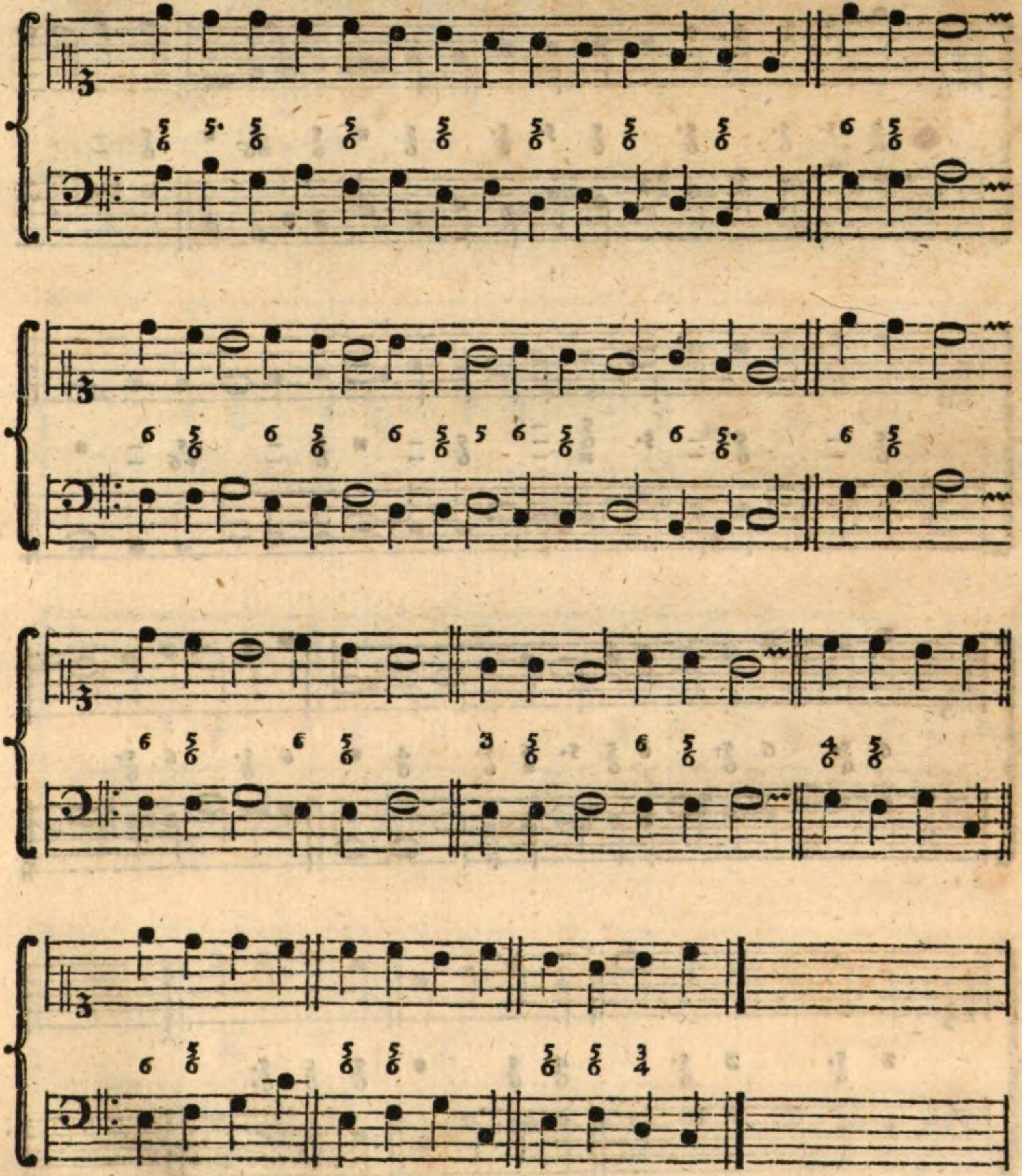


Desgleichen in die *F* dur und *D* moll Terzquartenſätze.



Fortſchreitung.

mit den ſieben ſtammverwandten Quintſextenſätzen, aus einer Leiter in die andere.

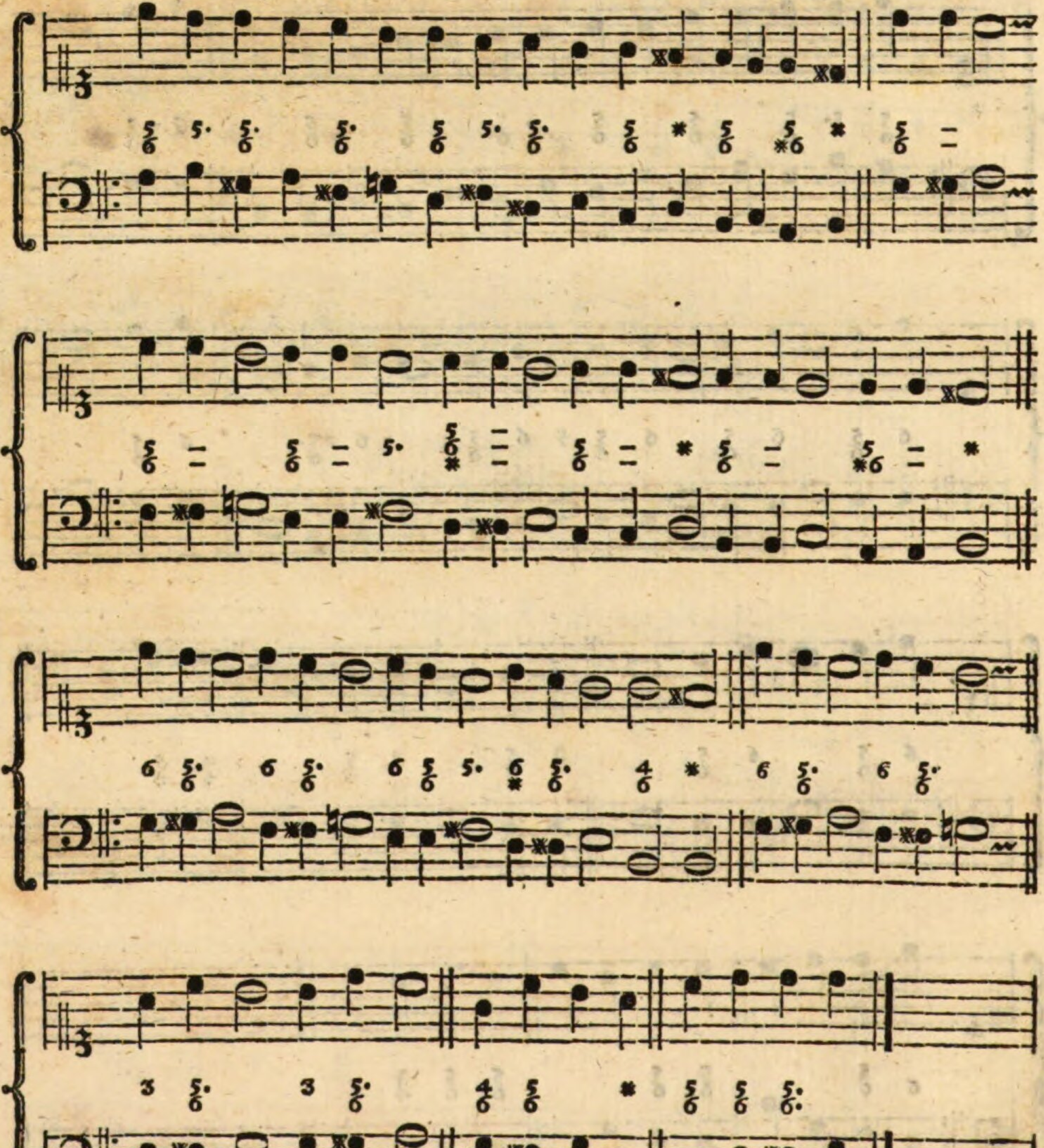


Aus-

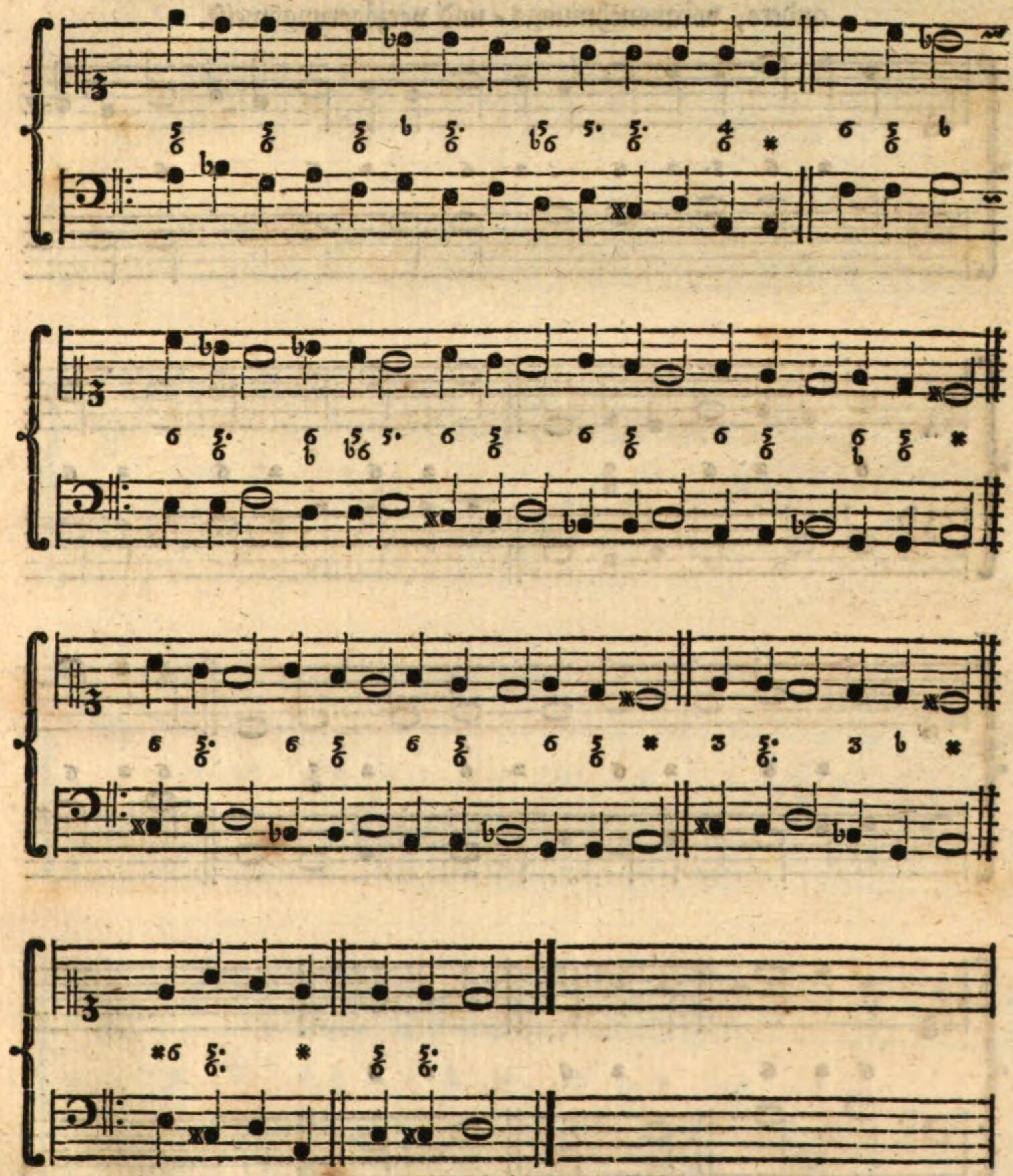
Exempel

Ausweichung

von den ſtammverwandten Quintenſextenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Quintſextenſätze.

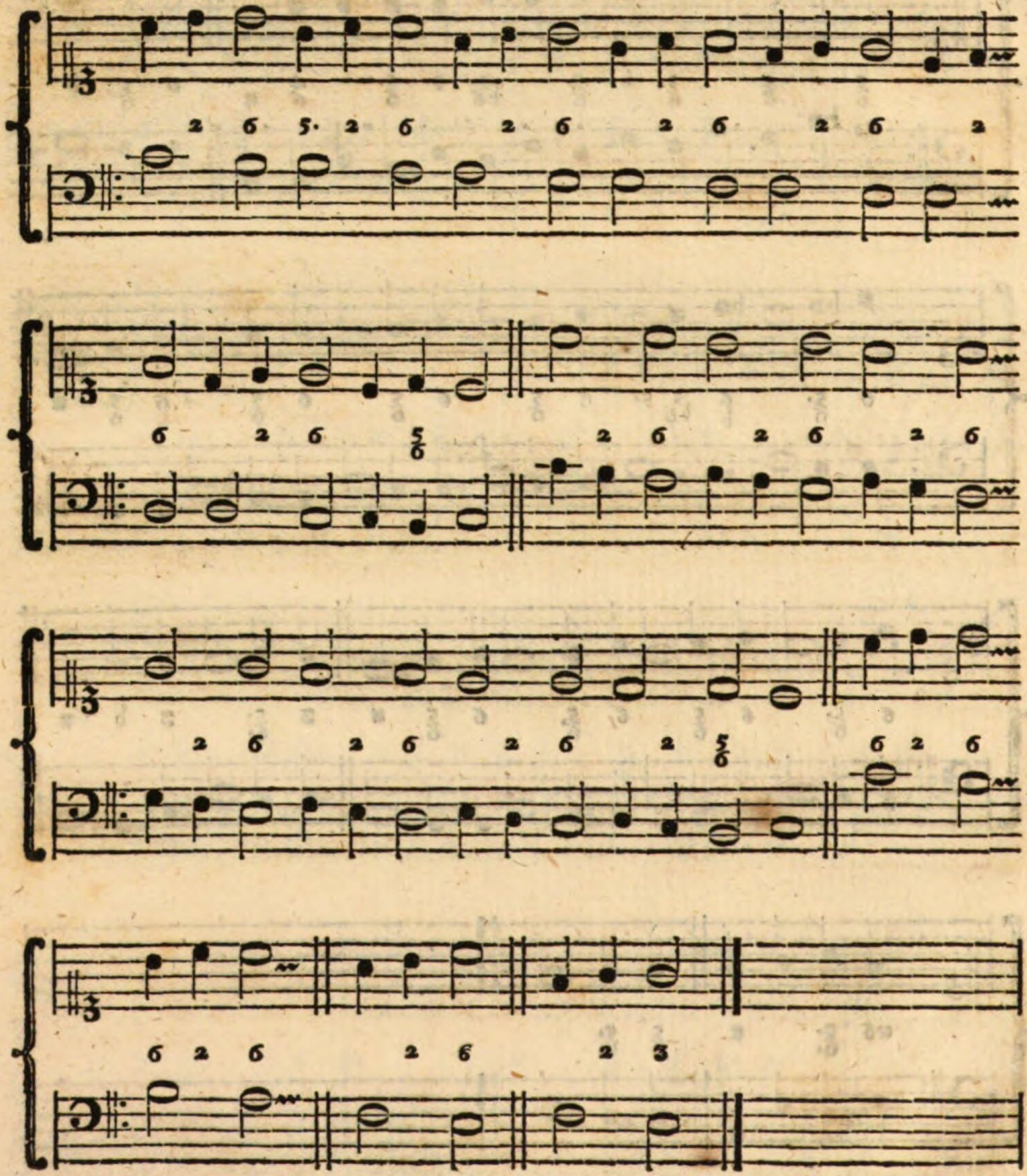


Desgleichen in die ſeitenverwandten *F* dur und *D* moll
Quintſextenſätze.



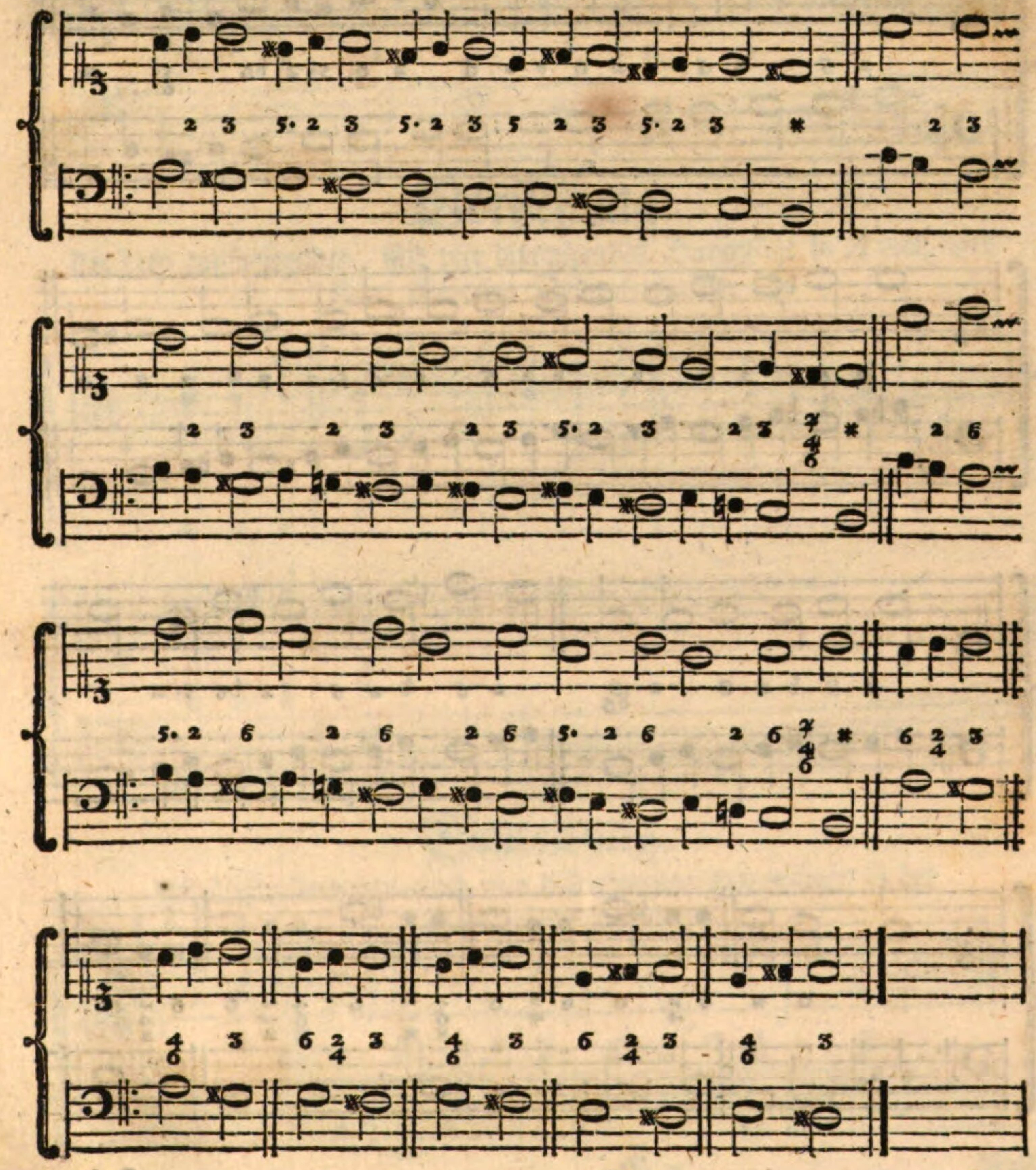
Fortſchreitung

mit den ſieben ſtammverwandten Secundenſätzen aus einer Leiter in die andere, vorausnehmungs- und verzögerungsweiſe.

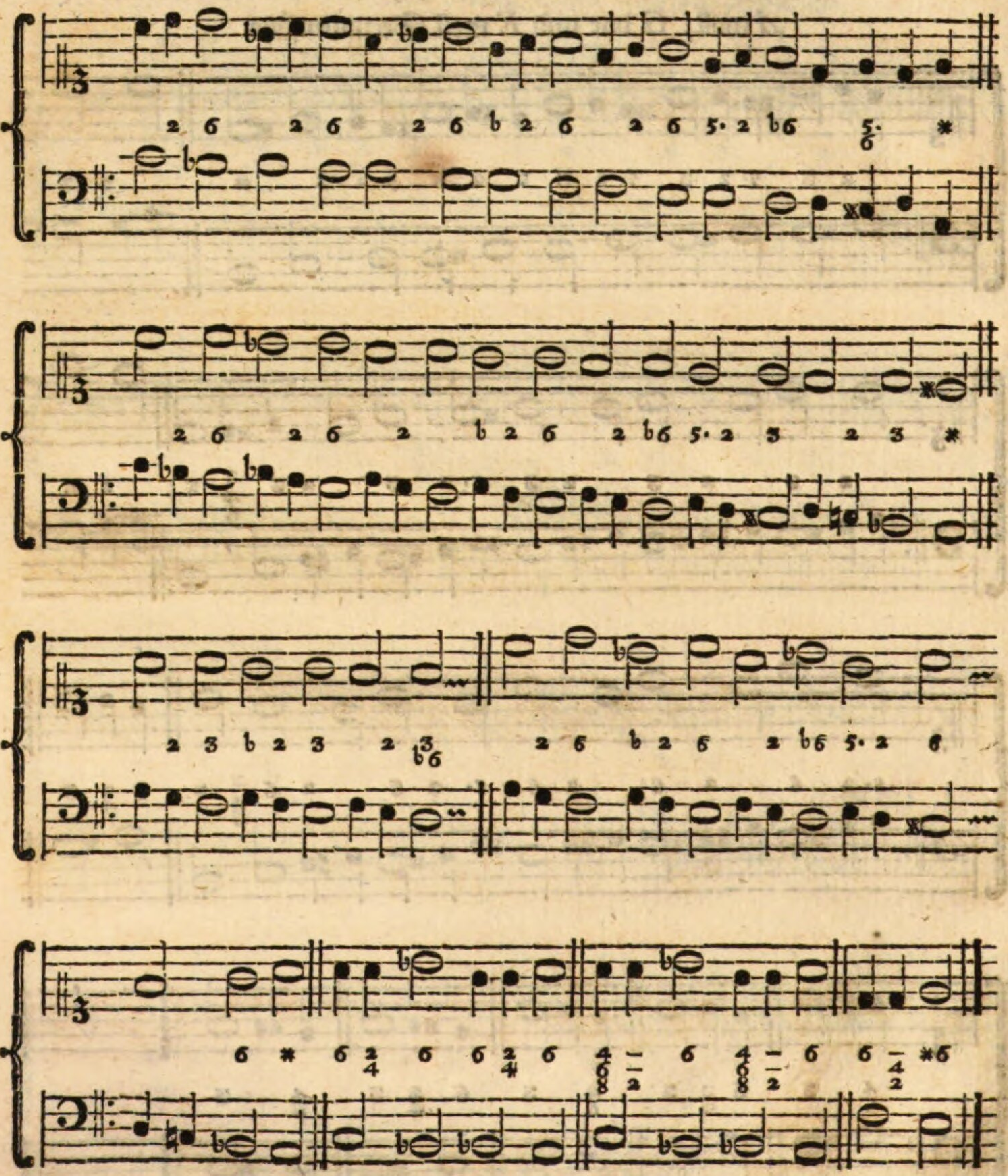


Ausweichung

von den ſtammverwandten Secundenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Secundenſätze.

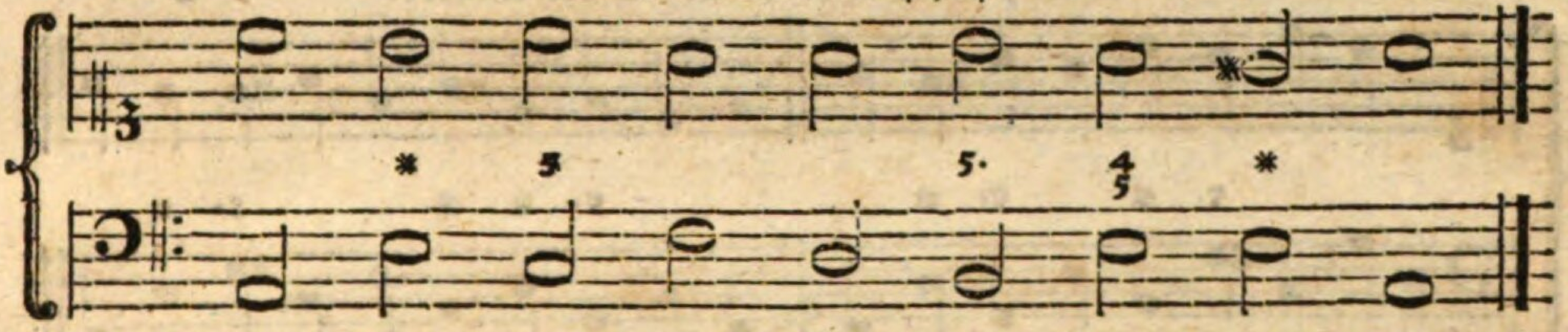


Desgleichen in die ſeitenverwandten *F* dur und *D* moll Secundenſätze.



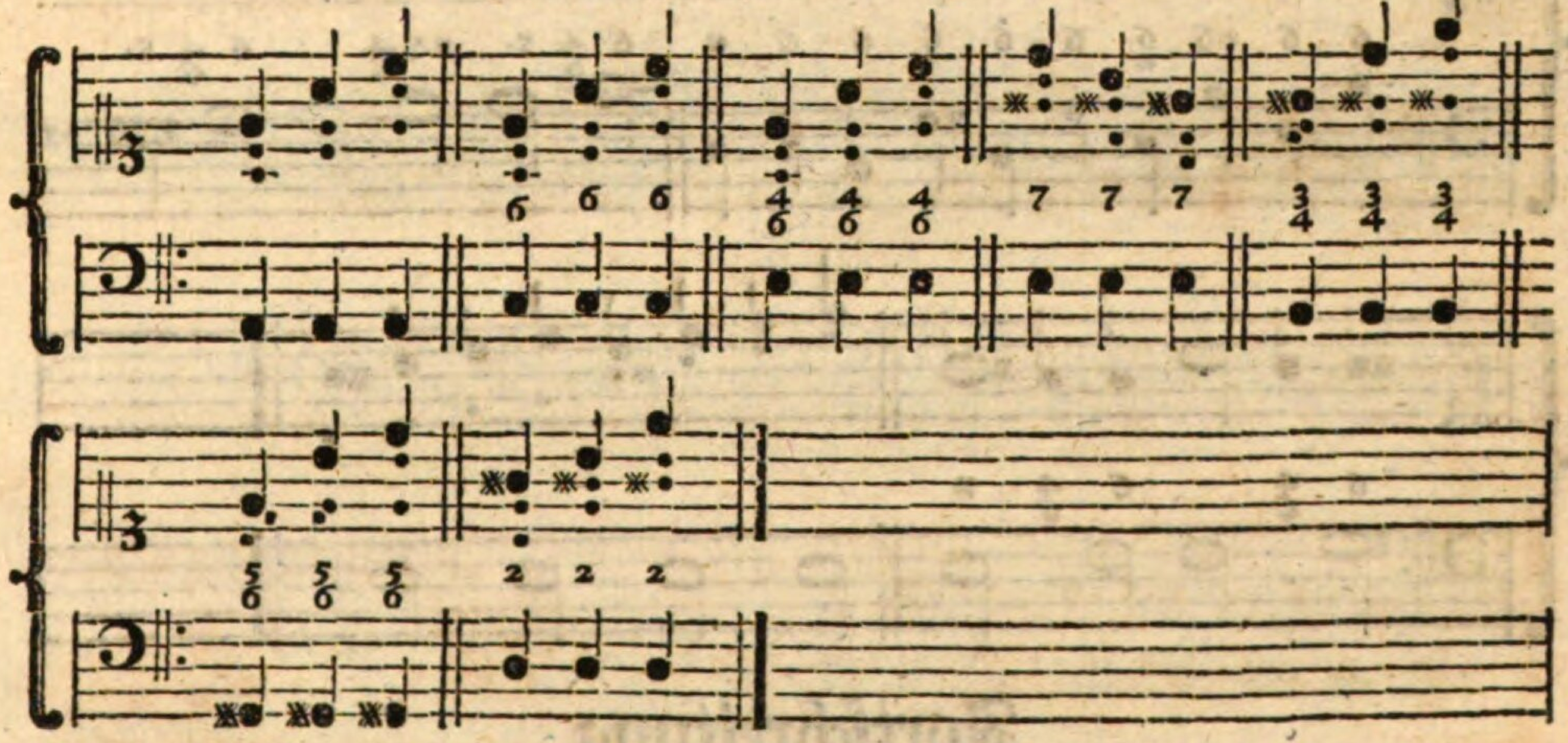
Zuſammenhang

der ſechserley Dreyklänge in *A* moll, nach den Graden ihrer Stammverwandtſchaft.



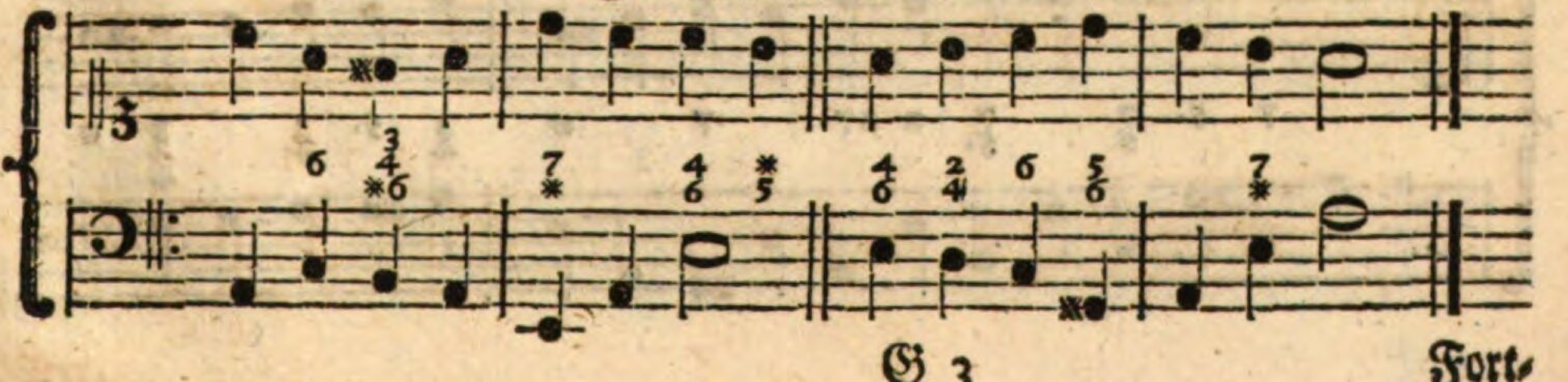
Vorſtellung

der drey conſonirenden, und vier dißonirenden Hauptſätze in *A* moll nach ihren dreyerley Ordnungsarten.



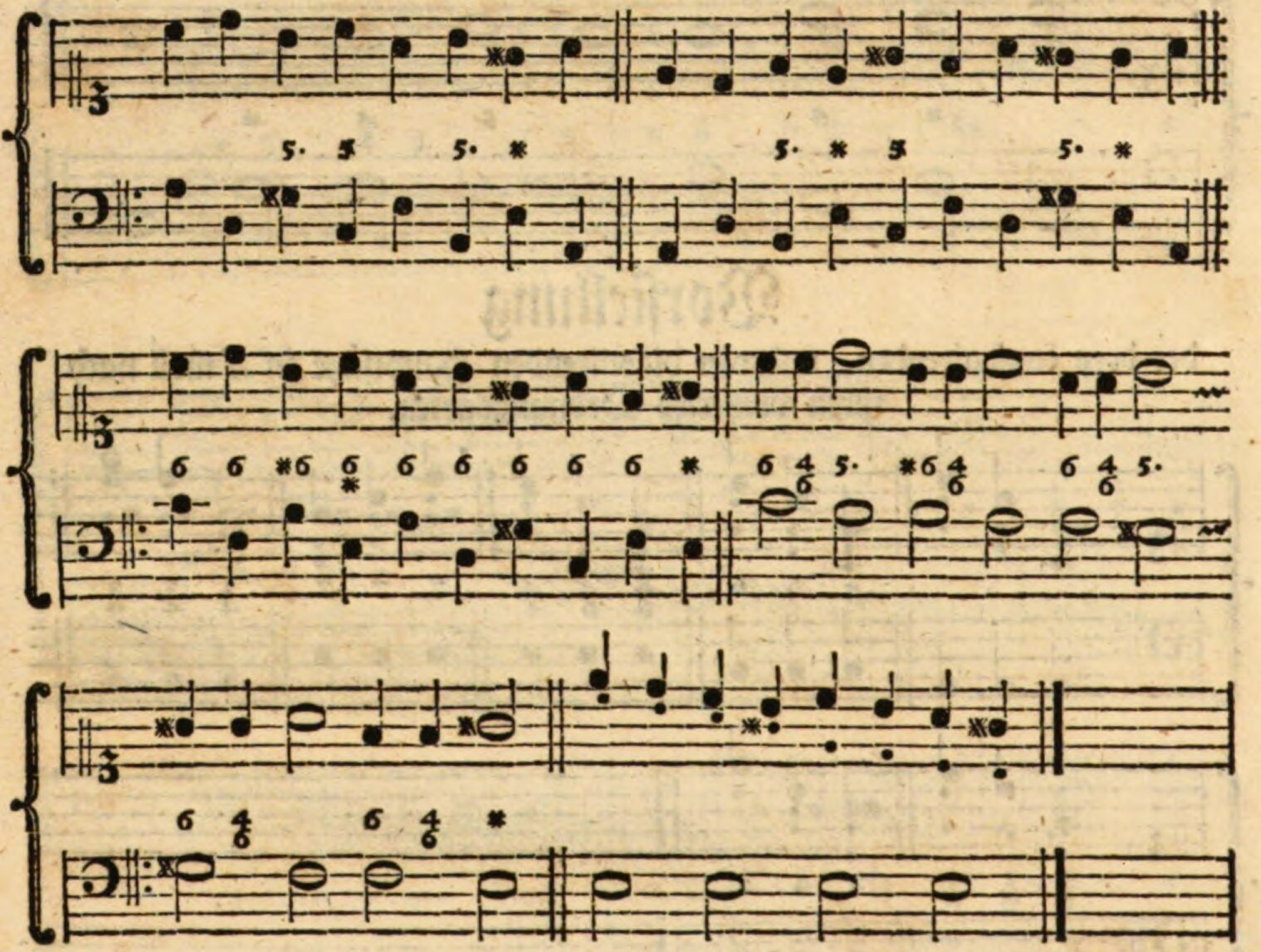
Schreitung

mit dieſen drey con- und vier dißonirenden Hauptſätzen in der Stammleiter allein.



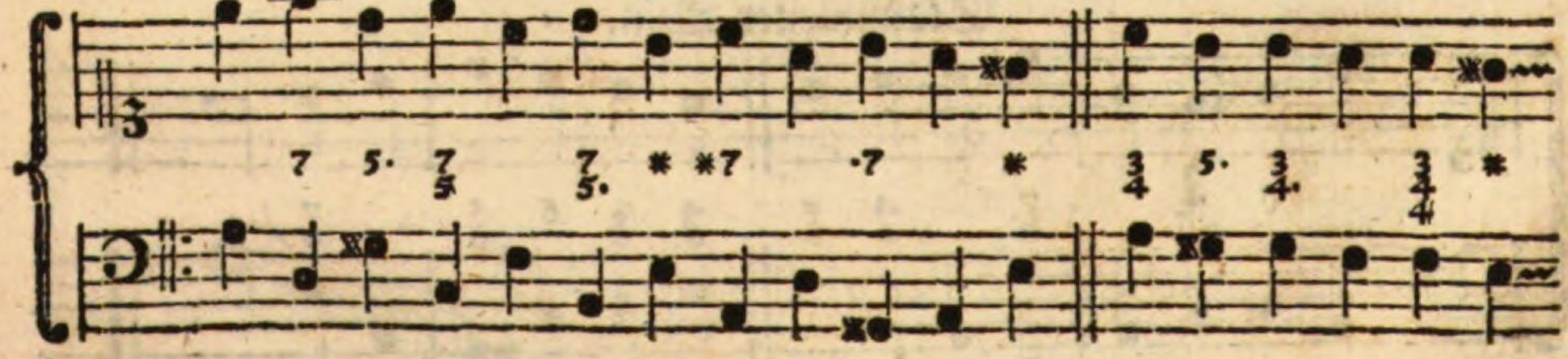
Fortſchreitung

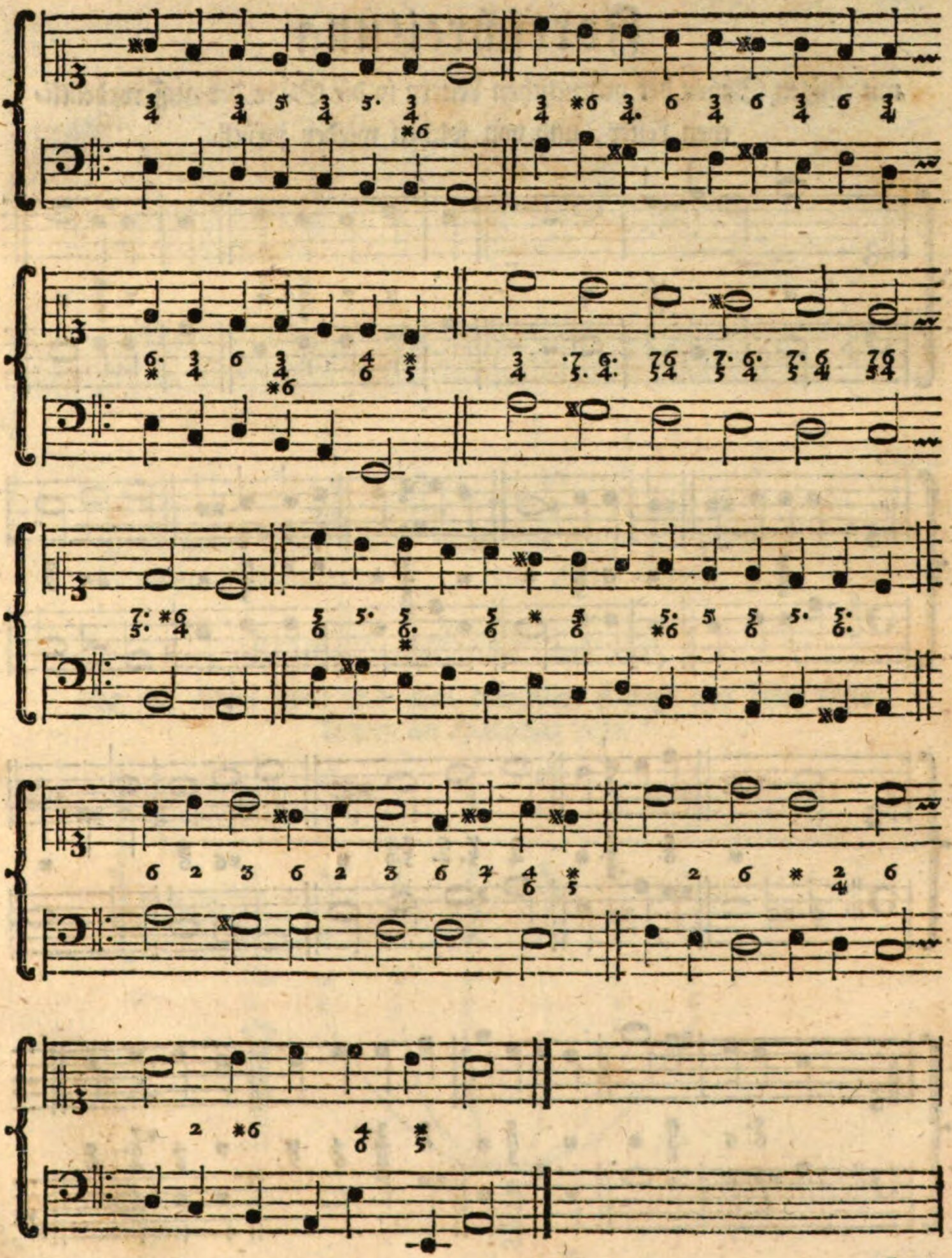
mit den ſtammverwandten Dreyklängen, Sexten- und Quartenſätzen in *A* moll, aus einer Leiter in die andere.



Fortſchreitung

mit den ſtammverwandten Septimen- Terzquarten- Quintſexten- und Secundenſätzen in *A* moll, aus einer Leiter in die andere.

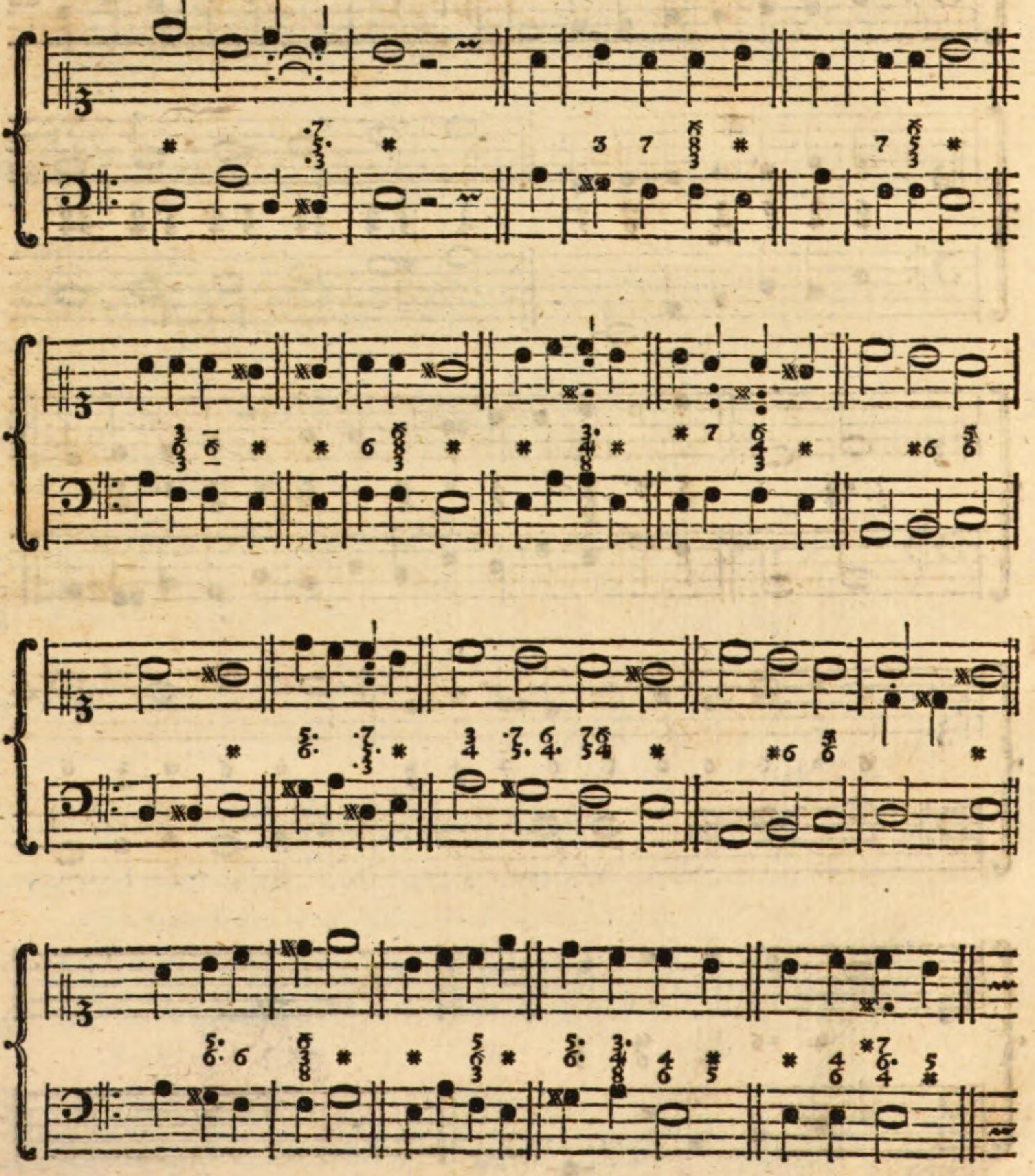


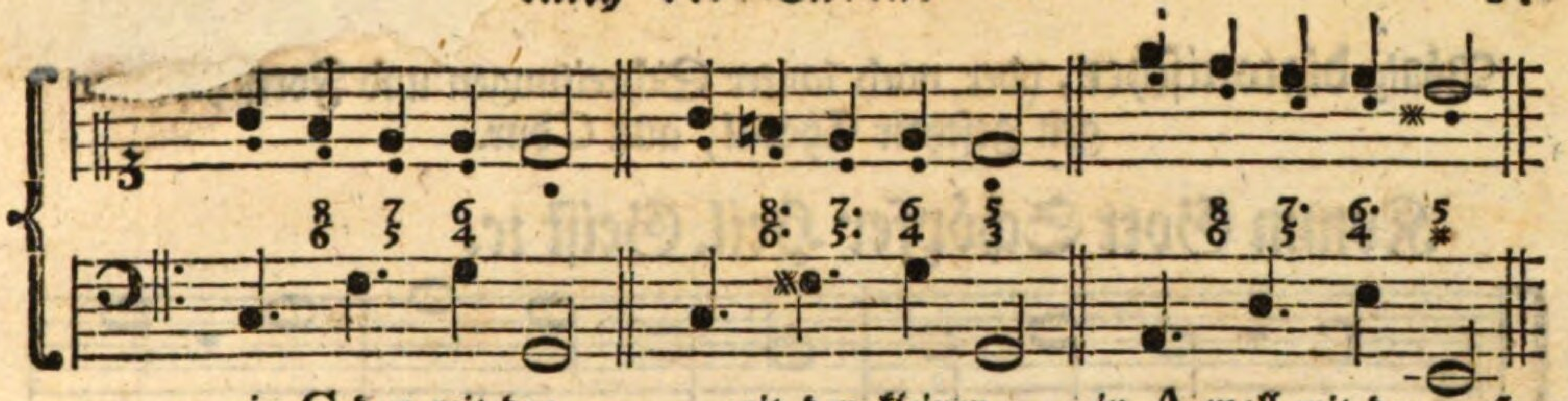


Fort.

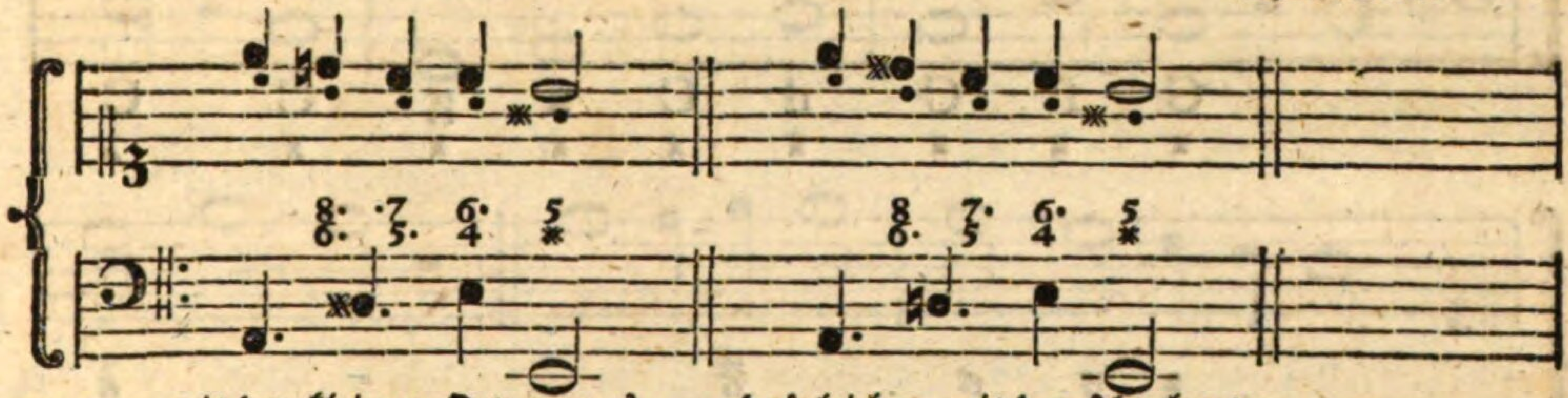
Fortſchreitung

mit einigen Sätzen der ordentlichen Leitern in die Sätze der auſſerordentlichen Leiter, und von ſolchen wieder zurück.





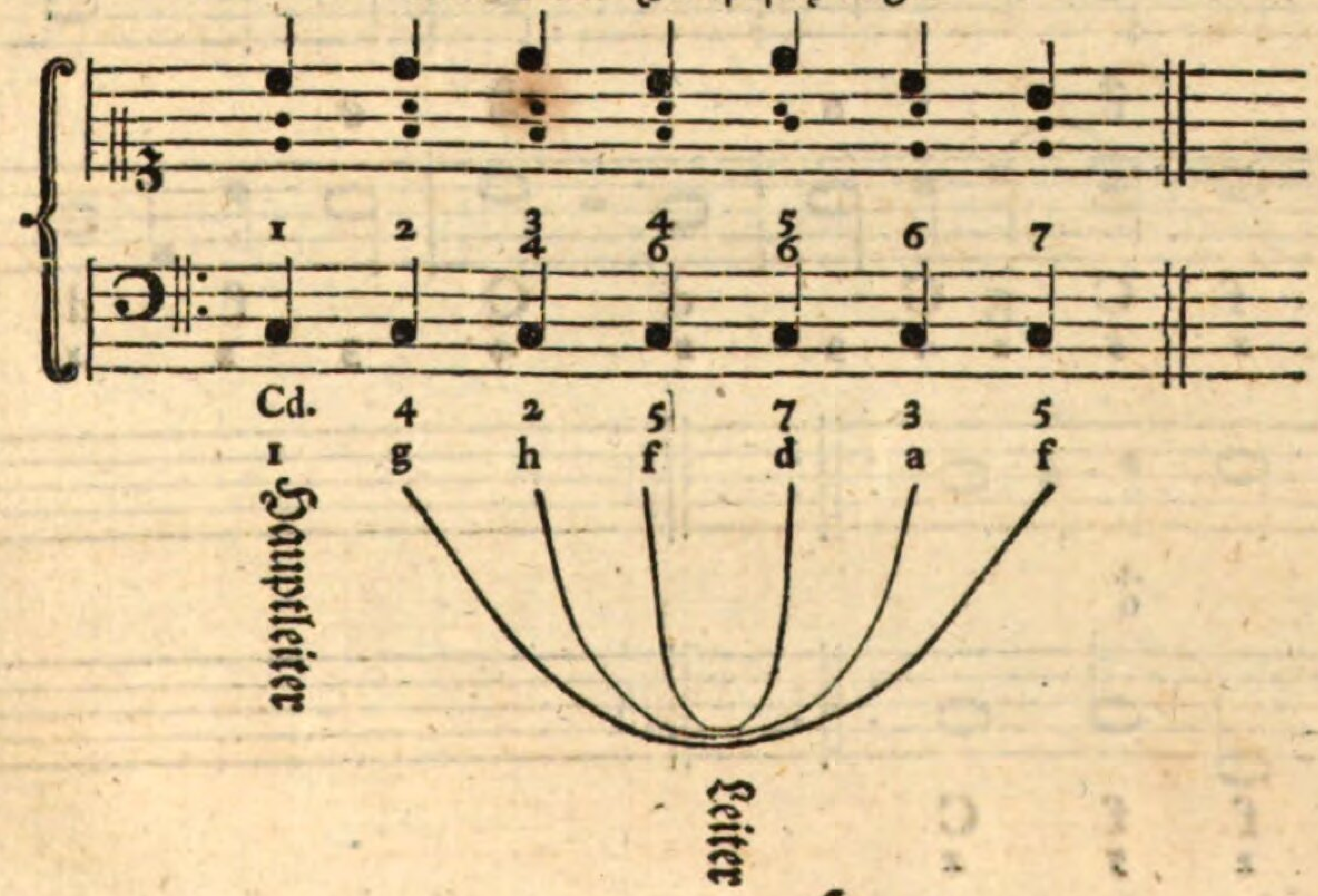
in C dur mit der großen Octave. — mit der kleinen Octave. — in A moll mit der großen Octave aus der ordentlichen Leiter.



mit der kleinen Octave aus der auſſerordenlichen Leiter. — desgleichen mit der ſehr harten vergrößerten Octave.

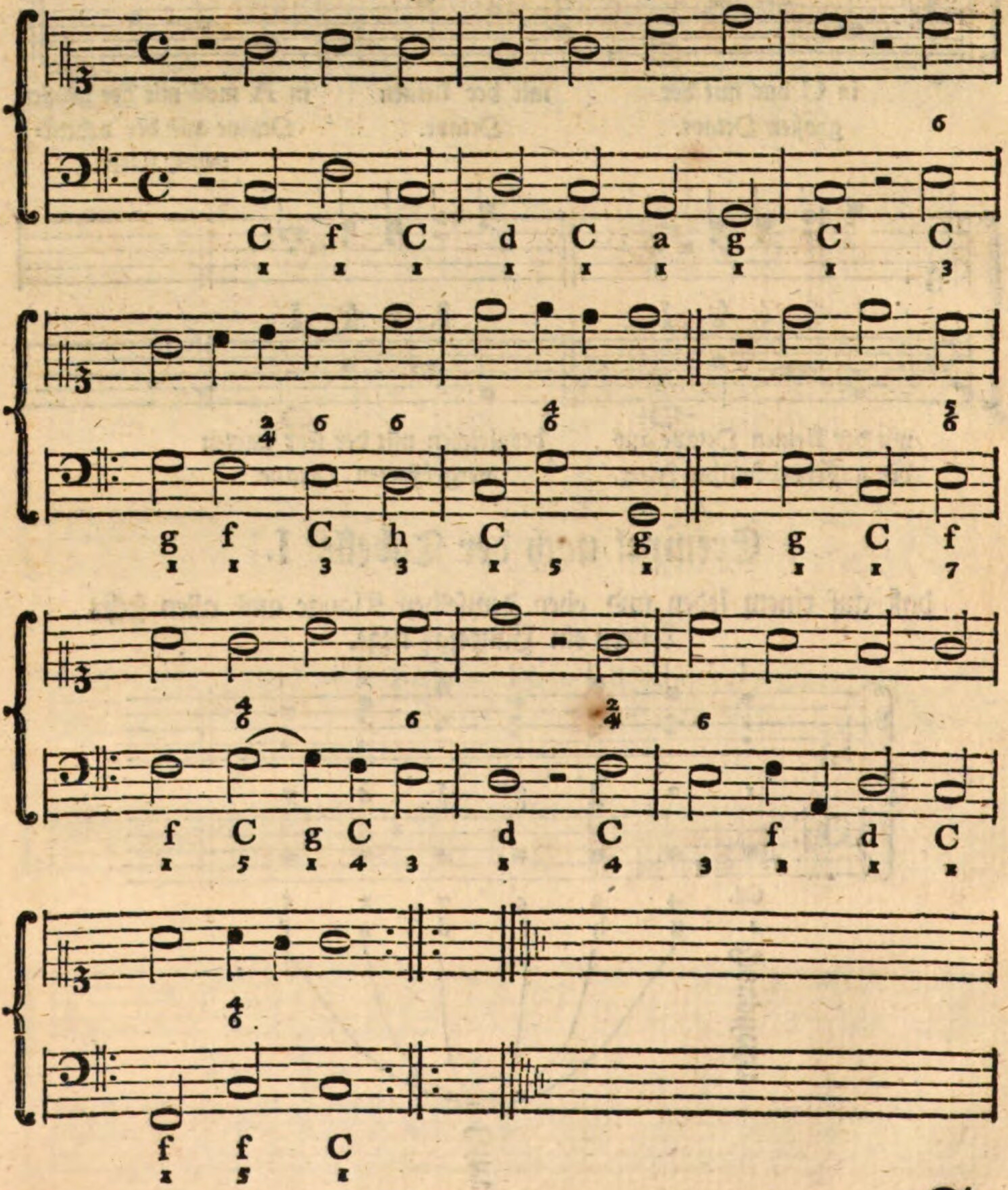
Exempel nach der Tabelle I.

daß auf einem ieden und eben demſelben Klange aus allen ſechs Leitern ein Hauptſatz liege.



Völlig **diatoniſcher**, oder nach lauter Schreitungen und
gen geſetzter Choral, aus *C* dur.

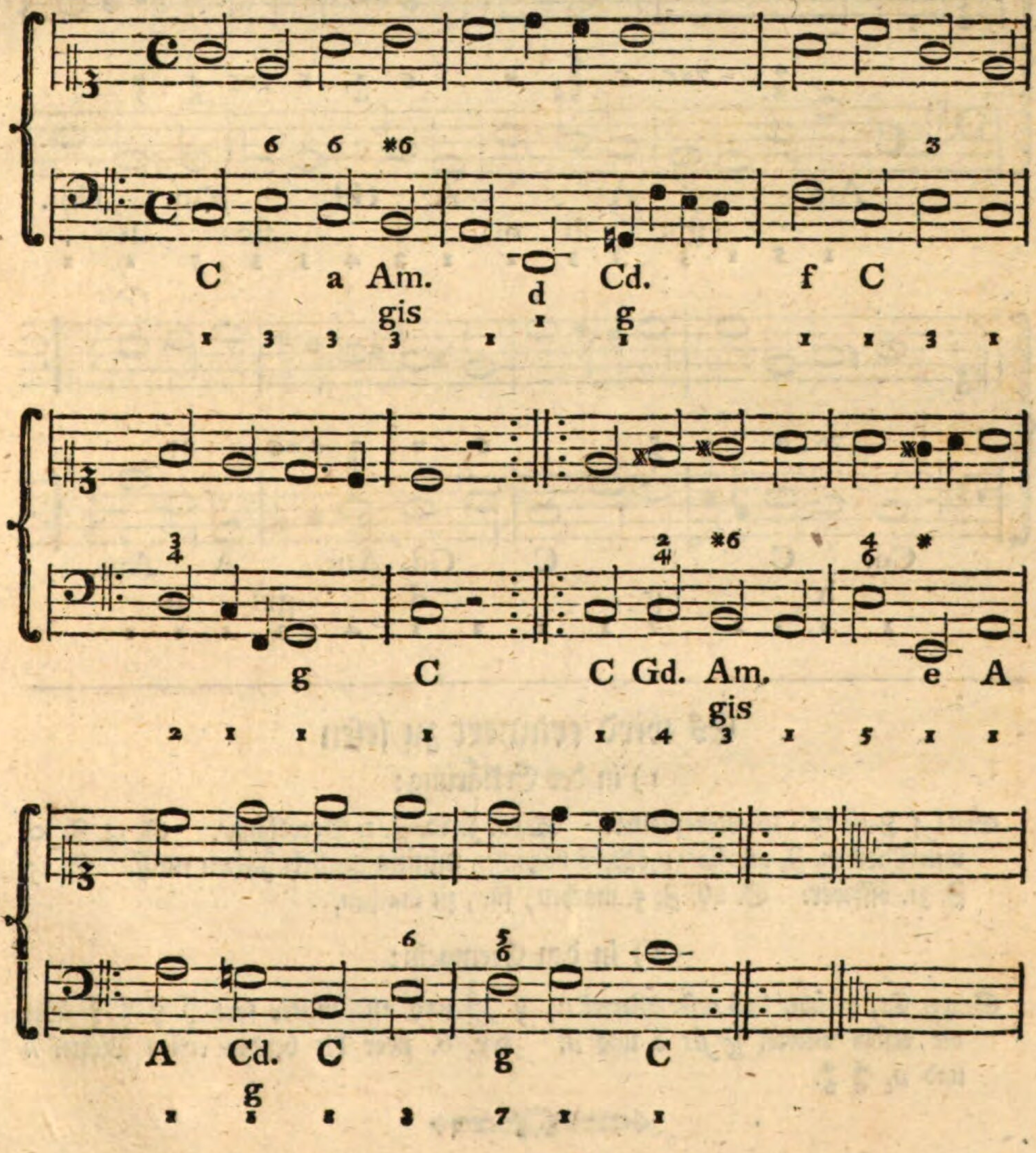
Komm Gott Schöpfer Heil. Geiſt ꝛc.



Dia-

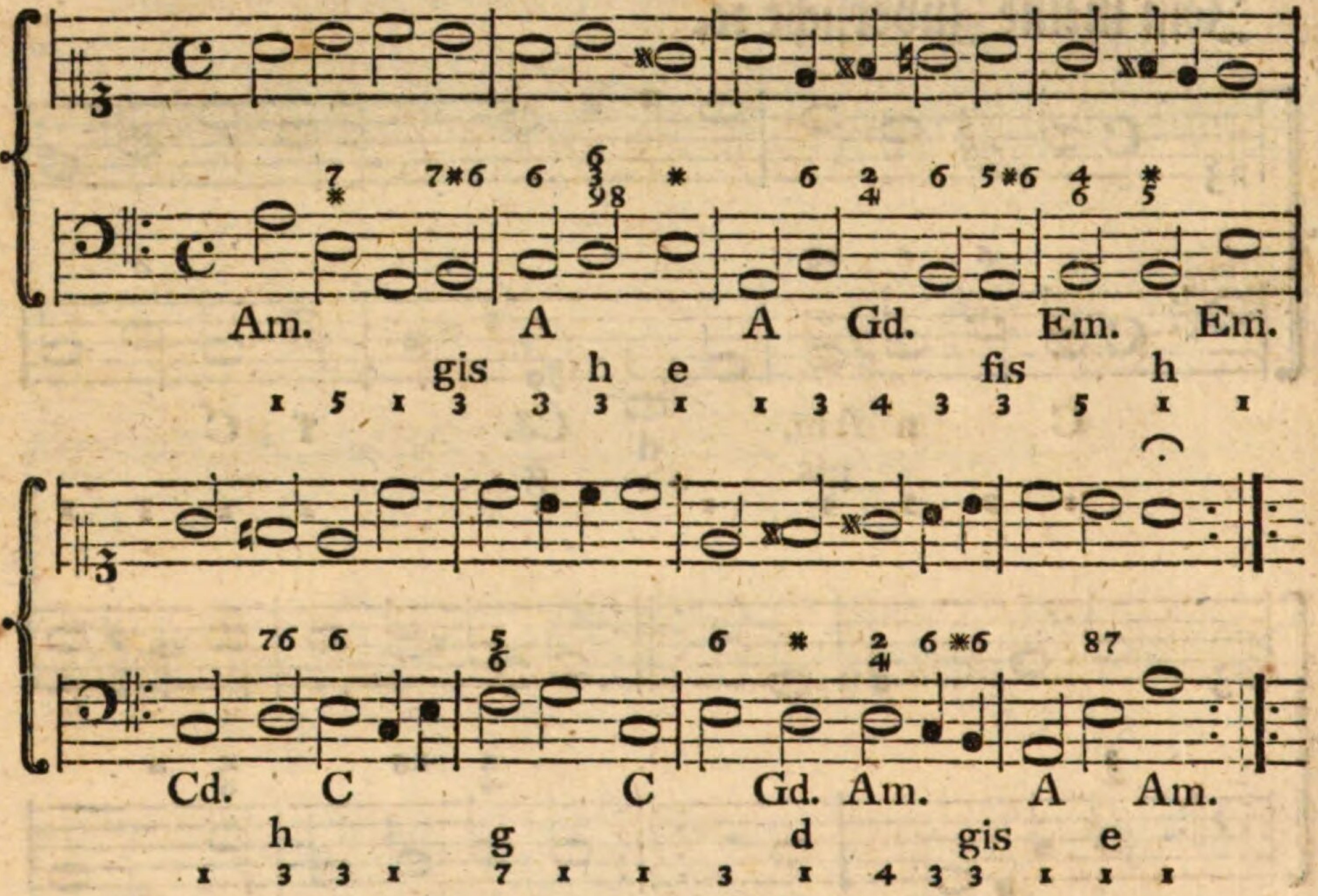
Diatoniſch=chromatiſch, oder vermiſcht geſetzter Choral, aus *C* dur.

Jeſu meine Zuverſicht ꝛc.



Diatoniſch = chromatiſcher Choral aus *A* moll.

Aus der Tieffen ruffe ich ꝛc.



Es wird erinnert zu leſen

1) in der Erklärung:

Seite 4. Zeile 15 = 16. Nebenleiter. S. 10. §. 12. Z. 1. Dreyklänge. S. 13. Z. 10. unterſcheiden. Z. 26. ſtatt: öffters braucht, unumgänglich haben muß. S. 15. Z. 31. öffterer. S. 26. Z. 5. machen, für, zu machen.

2) in den Exempeln:

S. 45. Ex. 4. über das erſte Viertel *a*, $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{*6}}$ und alſo weiter fort $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{5}$ über die erſten Viertel *g fis e* und *d*. Ex. 6. über die beyden erſten Viertel *h* und *a*. $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{6}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{6}$.

Tabelle I.

Die Sitze der Hauptſätze vorſtellend, die in der Stamm- und den ſechs abſtammenden Leitern der harten C Tonart und ihren ſeitenverwandten Tonarten vorkommen.

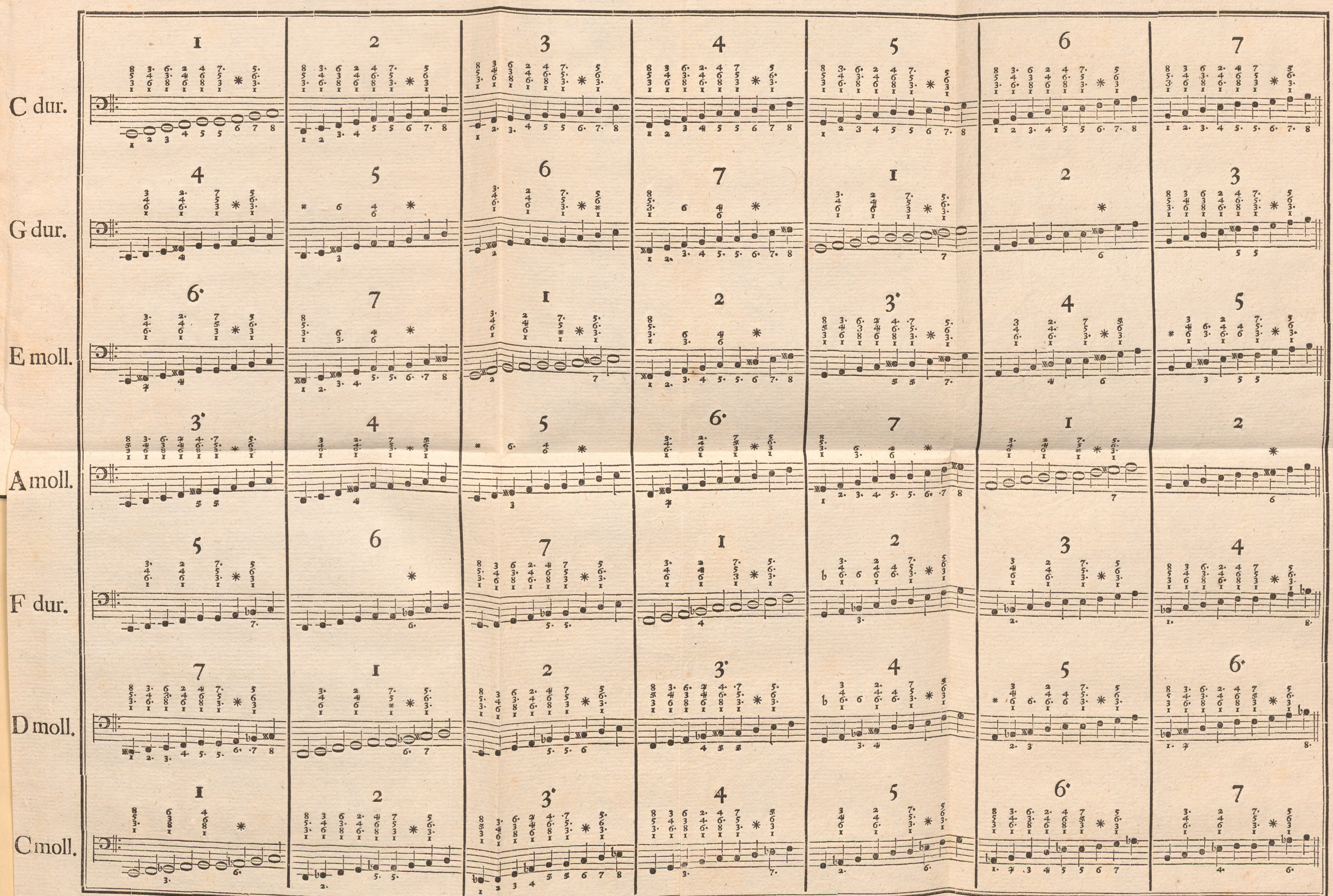
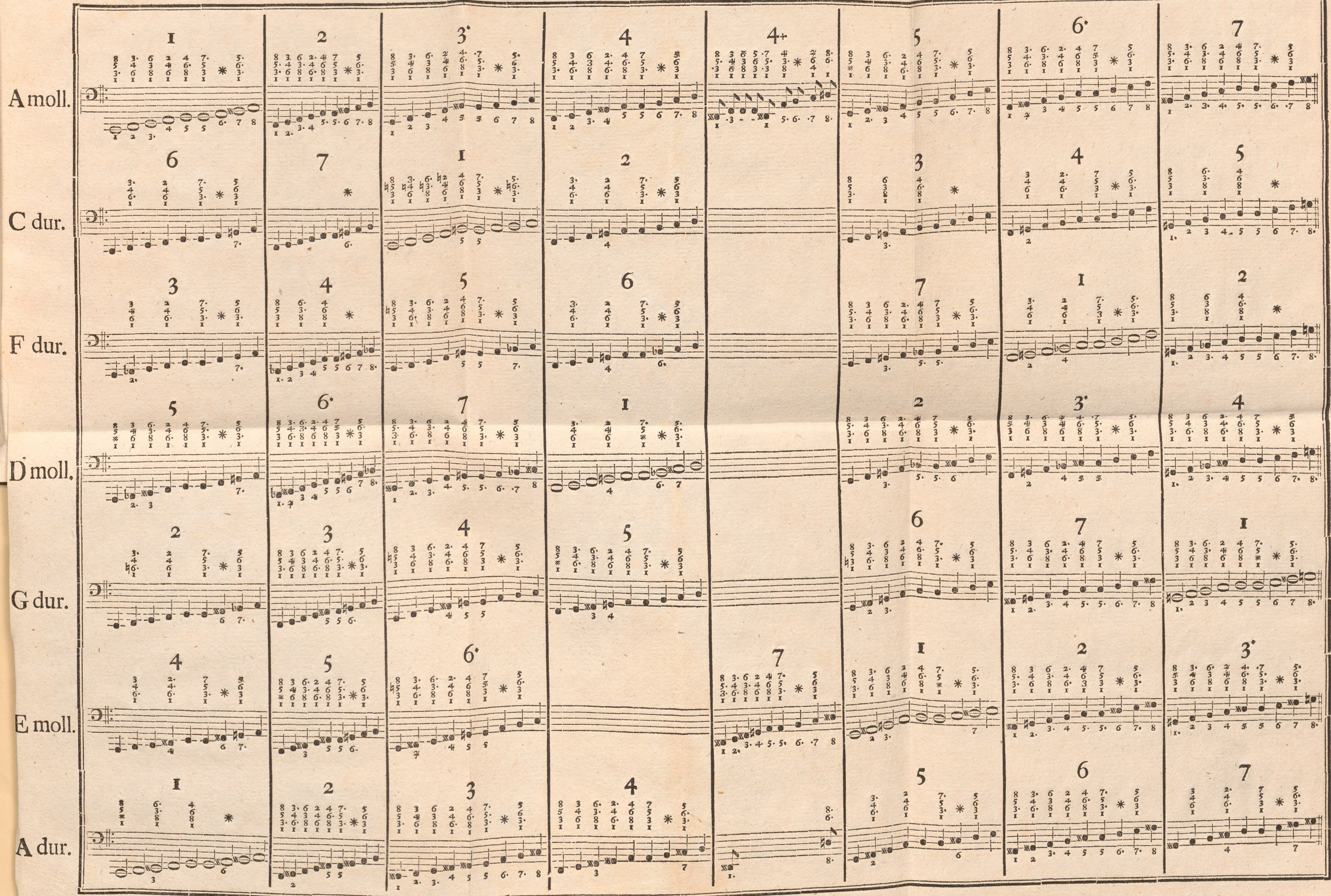


Tabelle II.

Die Sitze der Hauptſätze vorſtellend, die in der Stamm= und den ſechs abſtammenden Leitern der weichen A Tonart und ihren ſeitenverwandten Tonarten vorkommen.



Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lingke, Georg F.

Die Sitze der Musicalischen Haupt-Sätze in einer harten und weichen Tonart
und wie man damit fortschreitet und ausweichet

Leipzig 1766

4 Mus.th. 889
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527390-6
VD18 14673886-001